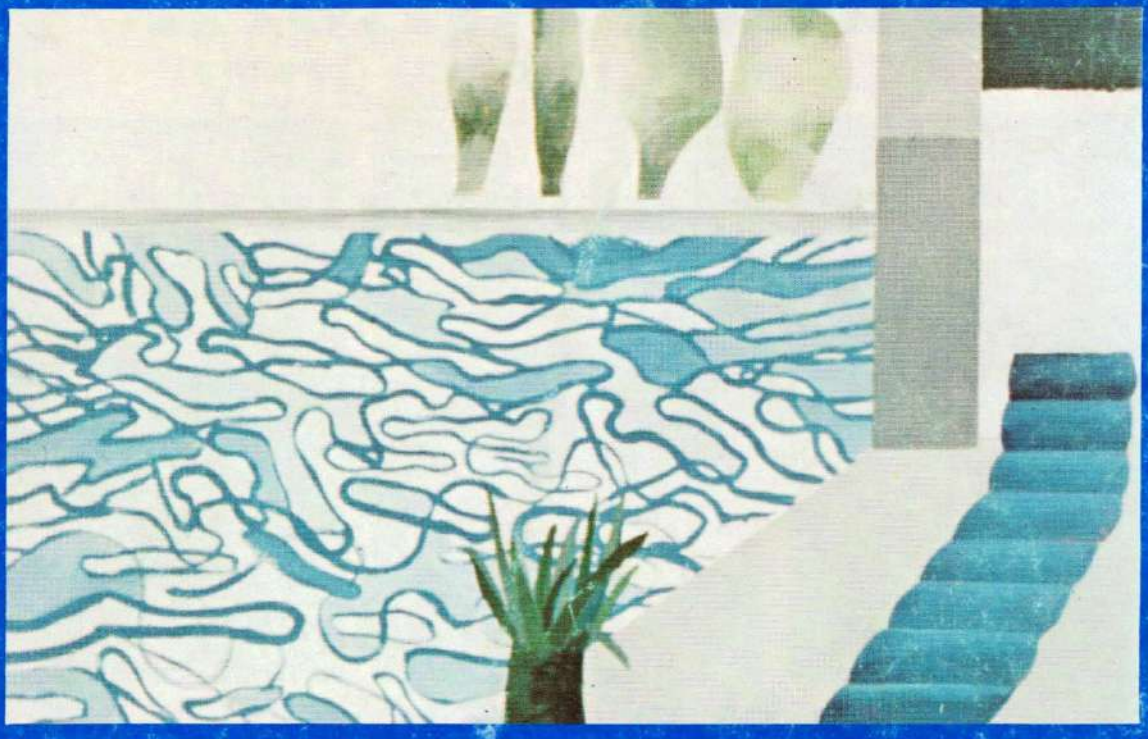
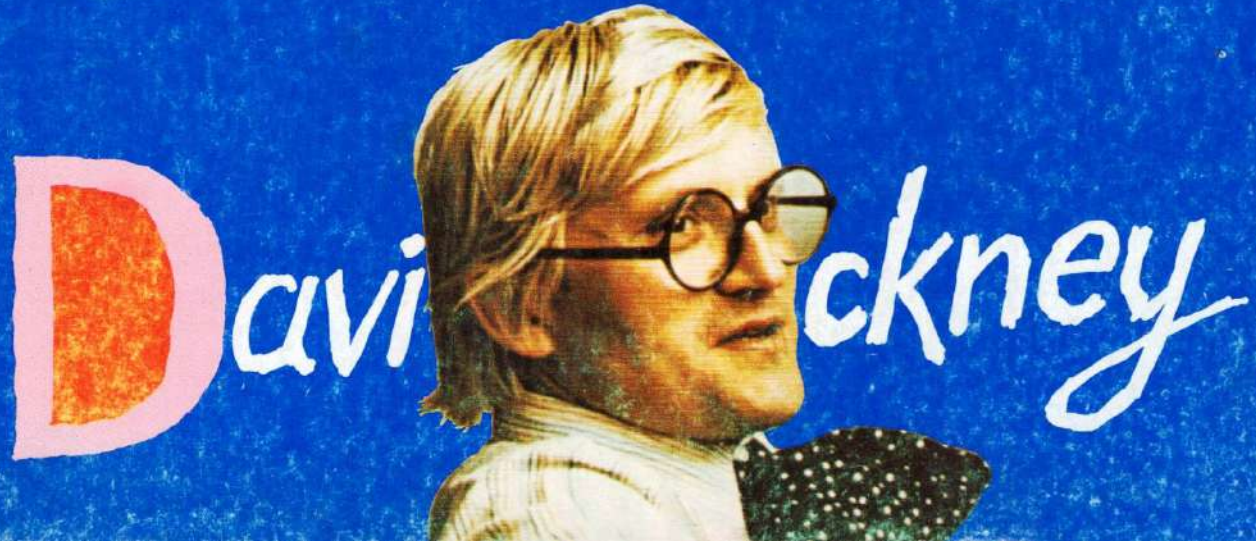
TEMMUZ 1986 SAYI:8 300 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

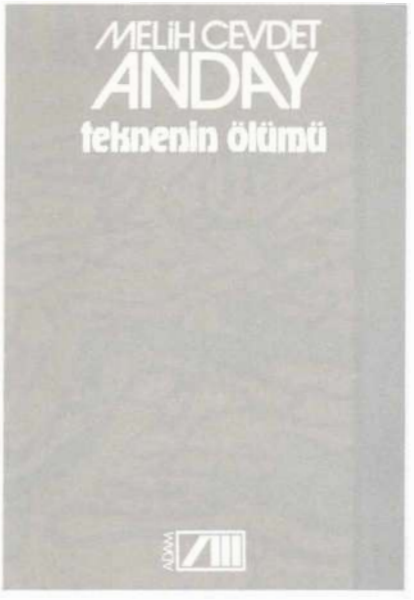


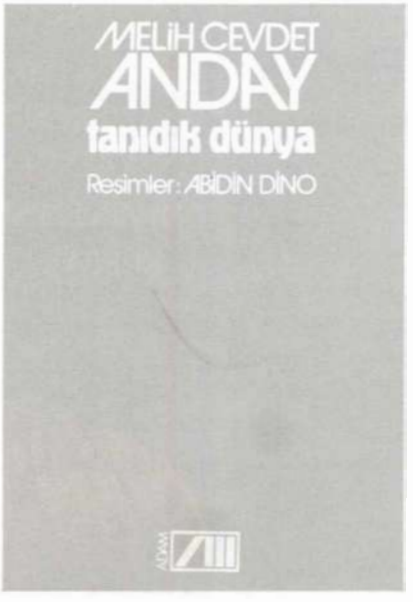
BİLİMLE BAKMAK / Memet Fuat
DÜZYAZININ YÜKSELİŞİ / Uğur Kökden
SANAYİLEŞMENİN ŞİİRİ / Paul West
MÜZİK-ELEŞTİRİ / Timur Selçuk
KURBAN / Yavuzer Çetinkaya



MELİH CEVDET ANDAY

Bütün şiirleri:





ADAM değerli kitaplar yayımlar.

ADAM YAYINLARI BÜYÜKDERE CAD. ÜÇYOL MEVKİİ 57. 80725 MASLAK-İSTANBUL TEL: 176 23 30 (8 hat)

"Ben, yaşam denilen bu çıkılması gittikçe zorlaşan yokuşun en dikleştiği yerde, tırmanmaya değil, yetmişbir yıllık maraton koşumu sürdürmeye çalışan bir yazarım."

AZİZ NESİN'in yeni kitabı

SORUŞTURMADA

ADAM
yeni kitaplar

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

YALNIZ VE BİRLİKTE — şiir
Egemen Berköz

TARİH KÖTÜDÜR/ İMZASIZ EL YAZILARI — şiir
Barış Pirhasan

ADAM
tekrar basımlar

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR — öykü
Aziz Nesin

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/YOKUŞUN BAŞI — özyaşam
Aziz Nesin

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

AH BİZ ÖDLEK AYDINLAR — yazılar
Aziz Nesin

NAZİK ALET — öykü
Aziz Nesin

İHTİLALİ NASIL YAPTIK — öykü
Aziz Nesin

SURNAME — roman
Aziz Nesin

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ I/YOL — özyaşam
Aziz Nesin

DAMDA DELİ VAR — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

ADAM SANAT

Sayı 8, Temmuz 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

BİLİMLE BAKMAK	5	Memet Fuat
DÜZYAZININ YÜKSELİŞİ	12	Uğur Kökden
MODIGLIANI'NİN AŞK ABECESİ	18	John Berger
OCTAVIO PAZ	27	D.P. Gallagher
GÜZELLİĞİN ANNESİ ÖLÜM	38	Kemal Atakay
SANAYİLEŞMENİN ŞİİRİ	41	Paul West
DAVID HOCKNEY	51	Marco Livingstone
MÜZİK-ELEŞTİRİ	58	Timur Selçuk
KURBAN	60	Yavuzer Çetinkaya
ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER	65	Hilmi Büyükşekerci
SAYILI GÜNLER	68	Vecihi Timuroğlu

ŞİİR

Ahmet Oktay, 9-11; Ercüment Uçarı, 20; Ataol Behramoğlu, 23; Octavio Paz, 24-26; Erdal Alova, 43; Hüseyin Ferhad, 48; Ali Asker Barut, 66;. Küçük İskender, 70.

BU SAYIDAKİ RESSAM

David Hockney, 14, 17, 30, 31, 35, 46, 51-57, 67, 69, 76, 80.

KAPAK

Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** David Hockney

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Er-Tu Matbaası; **Kapak Baskı:** Anabasım Sanayi ve Ticaret A.Ş.; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** YADA Yayın Dağıtım A.Ş. Dr. Şevki Bey Sokak 6/A, 34400 Divanyolu-İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 3500 TL; Altı aylık 1800 TL. Yurt dışı abonelerine posta giderleri eklenir. **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 150.000 TL; kapak içi (renkli) 175.000 TL, (siyah-beyaz) 125.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 300 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 400 TL.

David Hockney

BİLİMLE BAKMAK

Memet Fuat

Melih Cevdet Anday, 30 Mayıs 1986 tarihli Cumhuriyet'de, "Bir Panel Dolayısiyle" başlıklı yazısına şöyle giriyor:

"Nicedir görmüyordum Yaşar Kemal'i, geçenlerde bir arkadaşın çalışma yerinde karşılaştık. Meğer on günlük bir yolculuğa çıkmış, doğduğu köy olan Hemite'ye gitmiş önce, on iki yıl olmuş köyünü görmeyeli ve şaşırmış kalmış... Bizimle konuşurken de yüzünde o şaşkınlık okunuyordu. Merakla dinledik. Onun bıraktığında 60 kişilik bir köymüş Hemite, şimdi nüfusu 2500'e çıkmış; dahası eskiden damlı ev bir iki taneymiş, sazla yaprakla örtülü imiş çoğunun üstü, şimdi ise damsız ev yokmuş artık, ahırlar ayrılmış, yollar yapılmış, kısacası başka bir köy çıkmış karşısına Yaşar Kemal'in. Sonra kazaya, Kadirli'ye gitmiş ki, ne görsün, o Kadirli kalkmış da yerine yepyeni bir Kadirli gelmiş, sokaklarında pantolonlu kızların dolaştığı uygar bir kent. Sıra Adana'ya geldiğinde, orayı anlatmada sözcük sıkıntısı çekmeye başladı romancı dostumuz. E... yerinde sayacak değil ya ülke, elbet yeni gereklere uymaya bakacak, değişecek!"

Yaşar Kemal yapıtlarında bir destan havası da estirse, köylü sanatlarından etkiler de taşısa, masallar, söylencelerle yoğrulmuş bir anlatımı da olsa, son çözümlemede, "gerçekçi" bir yazardır. Memleketimizin birçok yanını gezmiş, görmüş, konuşmalar yapmış, çeşitli yörelerdeki insanlarımızın sorunlarını, soruşturarak, araştırarak, yerinde görerek kavramış, yapıtlarını bu sorunlar üstüne kurmuş, ilerici bir yazarın sorumluluk anlayışı çerçevesinde, küçümsenemeyecek görevler yüklenmiştir.

Şaşkınlığının çok derin boyutları olması doğaldır. Bu herhangi bir yurttaşın "hızlı bir gelişme" karşısında duyduğu şaşkınlığı aşan bir şaşkınlıktır, gözle görülen değişikliklerin ötesinde, inançlarda, yaşama biçiminde de köklü değişiklikler olduğunu sezmenin şaşkınlığıdır.

Demek ki Yaşar Kemal'in dayandığı gerçekler, yaşadığı, içinde yer aldığı gerçekler, köyler, kasabalar, kentler, oraları dolduran insanlar, o insanlara özgü duygular, düşünceler, sorunlar *artık* "gerçek" değil, dış dünyada onları *artık* bulamayız. Böylece, Yaşar Kemal "inanılmaz bir hızla" konularını (bu arada sorunlarını da) geçmişten alan bir romancıya dönüşmüş oluyor.

Burada "şaşkınlığı" yaratan "hız" etkenidir. Yoksa zaman içinde her yazarın, ele aldığı konular, sorunlar, duygular, düşüncelerle geçmişe kayması kaçınılmaz bir şey. Beklenmedik bir gelişme hızının ortaya çıkardığı bu kayma, Yaşar Kemal'i, *bugün* yazmakta olan, *bugünün* sorunlarını dert edinmiş "gerçekçi" bir yazarı, ister istemez, tedirgin edecek, bir seçim yapmak zorunda bırakacaktır: Ya uzağında kaldığı gerçekleri yeniden, *bugünkü* gelişmeleri için-

de yaşayıp değerlendirmenin yollarını arayacak, yeni bir içeriği sanatlaştırmaya çalışacak, ya da sanatlaştırma yöntemlerinin ustası olduğu eski içeriğini, *artık* geçmişte kalan gerçekleri işlemeyi sürdürecektir.

Bilimsel araştırmalarla bu açık kapatılamaz mı?

Yaşar Kemal gibi kişisel gözleme dayanan yazarların getirdiğini, bilimsel araştırmalar getiremez. Aydınlar için çok önemli olan bilimsel araştırmalar yazarlara yetmez, onlar için kişisel (başka bir deyişle öznel) saptamalar çok daha önemlidir. İnsanın insandan alabildiğini deneylerin, saymaların alması olanaksızdır.

Yaşar Kemal'in şaşkınlığını çok iyi anlıyorum:

Bir anda, yazar olarak, bugünden kopup geçmişe kaydığınızı seziyorsunuz. Belki hiçbir şey değişmeyecektir yazarlığınızda. Okurlarınız geçmişi anlattığınızı düşünmeyeceklerdir yazdıklarınızı okurken. Nitekim köyünüze gitmeseydiniz siz de bilmeyecektiniz işlediğiniz içeriğin, hem görünümleri, hem de sorunlarıyla, geçmişe kaydığını... Ama artık biliyorsunuz... Az şey değil...

Melih Cevdet Anday şöyle sürdürüyor yazısını:

"Asıl şaşırtıcı olanı, Yaşar Kemal'in göçerlere ilişkin söyledikleriydi. Göçerleri sormuş soruşturmuş, aramış bulmuş; azalmış göçer boyları, ama tümden tarihe karışmamış daha, şaşırtıcı yeniliklerle sürdürüyorlarmış yaşamlarını, bütün çadırların içinde renkli televizyon varmış. Ferruh Doğan'ın yeni baskısı yapılan *Asrileşen Köy* adlı kitabı canlandı gözümün önünde. Göçerlikten vazgeçen aileler, bahçelerinde eski çadırlarını kuruyorlarmış gene, özellikle yaşlılar çadırda yatıp kalkıyorlarmış. Ya ötekiler, hâlâ göçerliği sürdürenler hiç mi yerleşmek istemiyorlar? İstemez olurlar mı, fakat toprak çok pahalılanmış, alınacak gibi değilmiş."

Göçer çadırlarında renkli televizyon... İnanılması pek kolay değil. Herhangi bir kimseden duysanız bir duralar düşünürsünüz: Acaba bir çadırda böyle bir şey gördü de, abartıyor mu diye... Ama Yaşar Kemal, Melih Cevdet Anday'a anlatıyor. Şaşkınlığınızı, kuşkularınızı aşarak düşünmek durumundasınız: Gelenekler, görenekler, çeşitli yörelerdeki yaşama biçimleri, gittikçe yaygınlaşan iletişim araçlarının her yana ulaştırdığı kitle kültüründen ne oranda etkileniyor? Renkli televizyonun girdiği yere radyo, teyp çok daha önceden girmiş olmalı...

Yaşar Kemal'in Adana'da yaşadığı şaşkınlığın benzerini "Live Aid" konserlerinin öncüsü, İrlandalı şarkıcı Bob Geldof da Afrika'da yaşamış. Şöyle diyor: "Kuzey Afrika'daki vahşi bir kabilede yaşlı bir adam çadırında oturmuş, kulağında transistörlü radyo, Live Aid konserini dinliyordu. Düşünsenize, bu ne harika bir şey! Dünyadan habersiz sandığınız vahşi bir ortamdaki bu insanlar, bütün bu olan bitenlerin kendileri için yapıldığını biliyorlar."

Şaşkınlıktan şaşkınlığa düşmemenin bir tek yolu var sanırım: *Bilime inanmak*. Dünyadaki gelişmeleri ancak bilimsel çalışmaların getireceği verilerle izleyebileceğimizi anlamak. Bu yolla romancı, şarkıcı, sanatçı olunamayacağı kesin, ama her şeyin (sanatların da) temelindeki "gerçeklik"e, dünyayı anlamaya, "aydın"lığa başka hiçbir yolla ulaşılamayacağı da kesin. Hiç kimse, hiçbir gözlemci, ne durdurulmuş zamanda, ne de tarih içinde *artık* "bütün"ü göremez. Günümüzde kişisel saptamalar bilimsel birikimin ancak bir parçasıdır.

Dünya küçüldü deniyor genellikle. Aslında, sınırlı, küçücük dünyalarımızın dışına taşıldı. Dünya gerçek büyüklüğü, bütünlüğüyle, çeşitli görünümleri, sayısız yönelişleriyle algılanabilir oldu. Bilimler ilgilerimizin boyutlarını genişletti.

Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal'in gözlemlerinden aldığı etkileri şöyle özetliyor:

"Adana bölgesine ilişkin bu gözlemler, beni derin derin düşündürdü. Bütün ülkeyi karış karış dolaşmak hevesi uyandı içimde. Başka bölgelerde kim bilir nasıl, ne gibi değişiklikler ortaya çıkmıştı? Ama benim başaracağım iş değildi bu. Yoruculuğundan mı? Hayır, gerçeklerin neyken ne duruma geldiğini anlayamazdım, bilemezdim de ondan. Bize bunları gösterecek bilimsel çalışmalar olabilirdi ancak ve ne yazık ki, bu alanda çalışan bilim adamlarımızın sayısı parmakla sayılacak kadar azdı."

Melih Cevdet Anday bir şair, dış gerçeklere bir romancı kadar da bağlı değil. Sırasında sözcükler arası ilişkilerle bile yetinebilir. Ama bir "aydın" olarak gerçeklere yöneldiğinde, kendi gözlemleriyle "bütün"den uzak kalabileceğini düşünüyor, bilimsel çalışmaları özlüyor.

Böylece şu soruya ulaşıyoruz:

Ülkemizi, ülkemizin insanlarını nasıl tanıyabiliriz?

Eskiden beri dillerden düşürülmez: "Aydınımız halkını hiç tanımıyor, hep halkından uzak yaşamış, İstanbul'da yaşamış!"

Böylece aydınların halkımızı tanıması "gözlem"e bağlanır. Anadolu doğumlu aydınların, dolayısıyla Anadolu'da yaşayan insanları anlatan yapıtların çoğalması soruna bir çözüm getirir belki derken, bu kez de, İstanbul'da doğanlar tanımaz, Anadolu'da doğanlar tanır çekişmesine geçildi.

Anadolu gibi uygarlıkların beşiği olmuş, göç yolları üzerindeki bir ülkede kültür kalıntılarının çeşitliliği görmezlikten gelinemez. Anadolu tek bir kültürün etkisinde tutarlı bir alan değildir. Ayrıca, yakın geçmişte, başka ülkelerden gelen göçmenler bu alanın çeşitli yörelerine yerleştirilmişlerdir. Siyasal nedenlerle birtakım zorunlu iç göçler de olmuştur. Bunu toplumsal nedenlerin yol açtığı iç göçler, dış ülkelere gidip gelmeler izlemiştir. Bugün Anadolu'da birbirine uzak olmayan köyler arasında önemli kültür ayrılıklarına rastlanması yadırganmıyor bile. Üstelik, yakın geçmişte, ülkemizde çok hızlı bir başat kültür değişimi de (çeşitli tepkilerini içererek) yaşandı, hâlâ da yaşanıyor.

Bu karmaşıklıkta, İstanbul - Anadolu diye bir bölümleme yapmak çok yüzeyden olmaz mı?

Nitekim Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal'in Adana bölgesine ilişkin gözlemlerini dinlerken, "Başka bölgelerde kim bilir nasıl, ne gibi değişiklikler ortaya çıkmıştı!" diye düşünüyor. Adana'yı bütün Anadolu olarak görmüyor...

Bundan şu sonuca varabiliriz: Diyelim Adana'da doğmuş, Adana'yı tanıyan bir kimse, Anadolu'yu tanımış olmaz. Tıpkı İstanbul'da doğmuş, İstanbul'u tanıyan bir kimsenin Türkiye'nin başka bölgelerini tanımaması gibi, o da yalnızca kendi bölgesini, kendi bölgesiyle ilişki içinde olan bölgeleri tanır.

Hele bir de okuyup aydın kişi olur, doğup büyüdüğü bölgeden ayrılarak İstanbul'a gelirse, on iki yıl sonra köyüne döndüğünde, sevgili Yaşar Kemal gibi, şaşırıp kalır...

Gözlemlerle, geçmişteki gerçeklerle benzersiz güzellikte sanat yapıtları yazılabilir. Bunu hiç unutmamalıyız.

Ülkü Tamer, geçenlerde, Gaziantep'le ilgili anılarının yazarlığını iyice kavradığını, hep oraları anlatmak istediğini söylüyordu. Kim bilir gene ne güzel şeyler yazacaktır... Ama anılarını tazelemek için şu günlerde Gaziantep'e gitmezse çok iyi eder... Çünkü anılarındaki içeriği sanatlaştırmış olduğu anlaşılıyor, sözcüklere dökmesi kalmış. Oysa, bugün Gaziantep'de göreceği yeni içeriği sanatlaştıracak sindirme çabasını belki de gösteremez.

Sorun bir "aydın" olarak memleketini tanımak, Gaziantep'deki gelişmeleri görmekse, o başka...

Aydını, aydın olmayanı, Anadolu'da ya da İstanbul'da doğanı, ülkemizi tanımadığımız doğrudur, ama dolaşmadığımız için değil, güvenilir bilimsel araştırmalar çok az yapıldığı, siyasanın baskısı altında ezilmeyen özerk üniversitelerimiz bulunmadığı, toplumbilimsel araştırmaların önemi anlaşılmadığı, bu işe yeterince ödenek ayrılmadığı için...

Bir insan ülkesini, ülkesinin insanlarını nasıl tanır?

Çeşitli açılardan birbirini tamamlayan birkaç yolu var bunun:

1. *Bir bölgede yaşayarak.* Yani içerden gözlemle. İnsan ancak doğup büyüdüğü ya da uzun süre kaldığı yerlerde bu olanağı elde edebilir.
2. *Gezerek.* Yani dışardan gözlemle.
3. *Okuyarak.* Yani içerden ya da dışardan gözlemlerine dayanarak bölgeleri anlatanların aracılığıyla. (Bunların arasına sanat yapıtları da girer.)
4. *Film ya da video izleyerek.* Bunlar dışardan gözlem çerçevesinde kalabileceği gibi, uzmanların elinde bilimsel çalışmalara, sanatçıların elinde sanat yapıtlarına da dönüşebilir.
5. *Bilimsel araştırmalarla.*

Bizde genellikle birinciye, sonra da ikinciye önem verilir. Üçüncüden yararlanırken zaman kaymalarına yeterince dikkat edilmez. Dördüncü ile beşincinin önemleri ise pek anlaşılmamıştır. Oysa bir "aydın"ın bilimsel araştırmalara dayanmadan ülkesini tanıdığını söyleyemeyeceği açıktır.

Aydınlarımız bu konuda gerçekten güç durumdalar. Türkiye çok hızlı değişiyor, gelişmeler yozlaşmaları birlikte getiriyor, aşıldı sanılan eğilimler yeniden söze karışma gücü edindikçe geri dönüşler yaşanıyor. Bu arada rasgele gözlemlere dayanan, kahve konuşması düzeyinde temelsiz görüşler yazılarımıza kolayca sızıyor. Dürüst bilim adamlarından, araştırmacılardan gelecek bilgilerden yoksun kalınırsa, ülkemizin gelişmeleriyle insanımızın gelişmeleri arasında uyum sağlanamayacak, bu uyumun sağlanmasında önemli görevler yüklenen aydınlarımızın çok erken yaşlarda yaşamın gerisine düştükleri görülecektir: Gençlerden yakınmalar, türlüsünden büyükbaba sızlanmaları... Spordan siyasaya, her alanda...

Türkiye'yi belki de en iyi tanıyan yazarımız Yaşar Kemal'in on iki yıl içinde geçmişteki gerçekleri yazar duruma gelmesinden alınacak çok ders var.

Ahmet Oktay

Yol Üstündeki Semender'den

BEŞİR FUAD

Enis Batur'a

Gün doldu: Kendime bir aksisedayım.

Ürktüm hep hayalâttan. Aklım
bana açıkla: Yırtılan
zaman mı gülün yaprağı mı? Elinde
buruşturuyordu validem. Kapatılmış
ve leylî bakışlı mecnune. Ömrüm
şimdiden "bir devr-i hüzün"
ve kapkara matem: Diz dizeyim
dalgın hayaletinle. Ufku
sen misin seyreyleyen
Darüşşifa'nın o tozlu
penceresinden, ben mi? Vehimler
ve cinnet korkusu
bana mirasın. Ölü oğul da
küçük, çıplak ayaklarıyla
geziniyor sofada, çatının
içindeki rüzgâr gibi.

Ey hafıza! Kanıyor
Ne varsa süzdüğün. Siyah zambak:
Koridorlarında usulca açan
o Cizvit mektebinin. "Gecede
yazmayı mutad edindim"
daha o zamandan. Sırdır
çünkü yazı: Candan doğar
ve ayân ettikten sonra
sır olur.
Nemsin benim
öteki zamanlardaki çocuk? Bir hasım
gibi mi büyüttüm seni kalbimde?
Sözüm sana yine de: Kimi gerçek
daha derin düşten. Düşler de
geleceğe gönderir ve Yitik Söz
dirilir okurun dilinde.

Yaşamım! Doğrusun
yanlış olduğun kadar. Bir diken
gibisin içimde
Ah! Gülün yok.
Doğ karanlığın devâsa
rahminden de
okurum hisset beni:

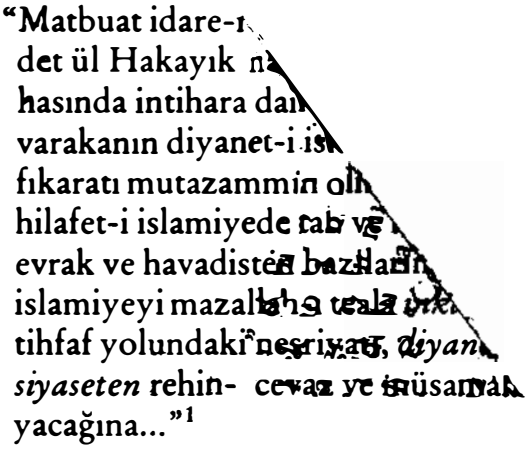
"İntiharımı da fenne tatbik edeceğim:
Şiryanlardan birinin geçtiği mahalde
cildin altına klorit kokain şırınga
edip buranın hissini iptal ettikten
sonra orasını yarıp şiryanı keserek
seyelân-ı dem tevlidiyle terk-i hayat
edeceğim"

Zevcem! Kim kimin uçurumu?
Her ağuş, ne yapsak
bir serzenış aslında. Metresim!
Kucaklaştık ama daha bir kez
buluşmadık. Tecilin
dolmasını bekledim ben.

Suret-i Varaka
"Ameliyatımı icra ettim. Hiç
bir ağrı duymadım. Kan aksın
diye hiddetle kolumu kaldırdım"

Ki "kâğıt dahi kanla mülemma"

TEBL



"Matbuat idare-ı
det ül Hakayık n
hasında intihara da
varakanın diyanet-i is
fıkaratı mutazammin ol
hilafet-i islamiyede tab ve
evrak ve havadisten bazıları
islamiyeyi mazallah o teala ink
tihfaf yolundaki neşriyatı, *diyan*
siyaseten rehin- cevaz ve müsamah
yacağına..."[1]

Beşir Fuad! Kardeşim benim

(1) "İntihar hareketini böylesine etkin bir toplumsal silah haline getiren şey, intihar hareketlerinin düşünsel (refleksiv) boyutudur. Sanırım şudur kastedilen şey: 'Hiç kimse yaşamında bir yanlışlık olmadığı sürece intihar etmez.' Bu gerçek o kadar açıktır ki, çoğu zaman göz ardı edilmiştir. Böylece hareketin önemli bir öğesi gözden kaçırılmıştır: İntihar, *geride kalanlara* işlerin ne kadar *kötü gittiğini* göstermeyi amaçlar." (Al Alvarez: *The Savage God,* A Study of Suicide, p. 116, Penguin Books, 1983).

DÜZYAZININ KARŞI KONULMAZ YÜKSELİŞİ

Uğur Kökden

"Türk insanı" demişti bir söyleşisinde Haldun Taner, "nedense genellikle kâğıt kalemden pek hoşlanmaz. Yaşamakla yetinir."

Yanlış bir yargı sayılır mı bu? "Abartma" olarak nitelenebilir mi? Peki, "asıl edebiyatın 'nesir' olduğu"na inanmış, hep bunu dile getirmiş Yahya Kemal'in düşüncesine ne diyelim... Cetlerimiz (..) yazmasını unutmuşlar. Bu bizim feci bir talihsizliğimizdir."

Bir bakıma, düzyazı kadar resim de yoktu Osmanlılarda. Birtakım koşullanmalar, yalnız düzyazı için değil resim için de geçerli: "Eğer bütün devirlerimizde cetlerimiz, kentlerimiz, ev ve sokak hayatımız, kalabalıklarımız resme konu olsaydı, resimleri yapılabilseydi, zamanı akışı içinde daha iyi anlar; ne kadar kuvvetli olurduk!"

Evet, Yahya Kemal'i haksız bulabilir miyiz? Ancak bu bağlayıcı çerçevenin dışına düşmüş bir iki asi tuğlanın hiç de bulunmadığı söylenemez. Sözgelimi, Evliya Çelebi bu örneklerin başında. İlk Osmanlı savaş muhabiri sayılabilecek Katip Mustafa Çelebi de öyle.

"Niçin böyle oldu?" sorusu için, artık zaman çok geç. Gecikmiş bir soru bu. Gerekli olan, çağımıza uygun düşen asıl soru, belki şu: Şimdi bile neden böyle?

Sanırım, bu sorunun yakıcı karşılığını hepimiz öz benliğimizde duyuyoruz. O gerçekle yaşayanlar, yine bizden başkası pek değil. Orwell'in *1984* adını taşıyan ünlü siyaset-kurgu romanında, vatandaşların günlük tutması resmen yasaklanmıştı. Kesin bir buyruk olarak. Yasağa karşın, yine de Dış Parti üyesi Winston Smith bu işi yapar, yani "suç"u işler. Yalnız, yazdığı her nottan sonra, defterini bir duvar tuğlasının arkasındaki boşluğa özenle saklamak koşuluyla. Çünkü, açıkça, yazıya karşıdır baskıcı yönetim. Bir ara Mehmed Kemal de, köşesinde buna değinmiş, "Arama ve tutuklamalardan sonra günlük tutmaktan artık vazgeçtim" demişti. Doğrusu, kim ona, "Hayır, haksızsın!" diyebilir? Günün gerçeği bu: Türkiye'de günlük tutulmaz. Geçmişe dönük suç yaratılan, yasaklayıcı yasanın istim gibi suçtan çok sonra — yıllar sonra — geldiği ülkelerde, elbette, kişinin öz varlığına karşı kanıt sayılabilecek notlar tutulamaz. Bir hukuk düzeninde görülmemiştir, insanın kendi eliyle kendini suçlaması. Ama, böylesi düzenler var. Ne yazık ki, var...

Bir örnek vermek gerekse, çoktan ölmüş—öldürülmüş—bir başbakanın (N. Erim) günlüklerinin ölümünden yıllar sonra bile yayımlanamayışını söyleyebiliriz. Bırakalım yayınlanmasını defterlerin nerede ve ne olduğu bile bilinmiyor şu anda. Kuşkusuz denecek ki, koşullar, koşullar...

Şiirle karşılaştırıldığında, tartışmasız, düzyazı her bakımdan çok genç. Ama, insanın ölümsüzlük yolundaki büyüleyici serüveni olan ilk yazı deneyi başlangıç

kabul edilirse, bu anlamda da çok eski bir eylem. Bu eylem, parıltılı çekiciliği içinde sanki bir Hatti Güneşi; ondan çevreye sayısız ok yayılıyor, nice bileşene sahip: anı, mektup, gezi notları, tanıklık, söyleşi, günlük, deneme, eleştiri, tarihli yazılar, özyaşam öyküsü. Bu bileşkenin önemli bileşenlerinden biri, özellikle ağır basmakta: deneme. Sözcüğün bilinen ve alışılan sınırları içinde kalınırsa, denemenin şimdilik emekleme çağını yaşadığı ileri sürülebilir. Bununla birlikte, belirli bir olgunluğa ve yetkinliğe de sahip. Doğumundan bu günlere, çağdaşlığın, ilerlemenin ve yeniliğin itici güçlerinden biri oldu, deneme. Edebiyattan, tarihten, siyasetten, felsefeden yola çıkarak toplumbilim, psikanaliz ve göstergebilime doğru etkinliğini, ilgisini yayıyor. Bu nedenle, denemenin vazgeçilmez boyutu çağdaşlık.

Montaigne'in, büyük keşiflerden sonra, yeni buluşlardan hemen önce gelişi, boş bir rastlantı değil kuşkusuz. Deniz Seyir Defterleri, Amiral Kristof Kolomb'un Kral'a sunduğu ünlü mektubu (1493 tarihli bu rapor, kimi Batı kaynaklarına bakılırsa Latin Amerika edebiyatının ilk ürünü) ile Copernicus'un arasına sıkıştı deneme.

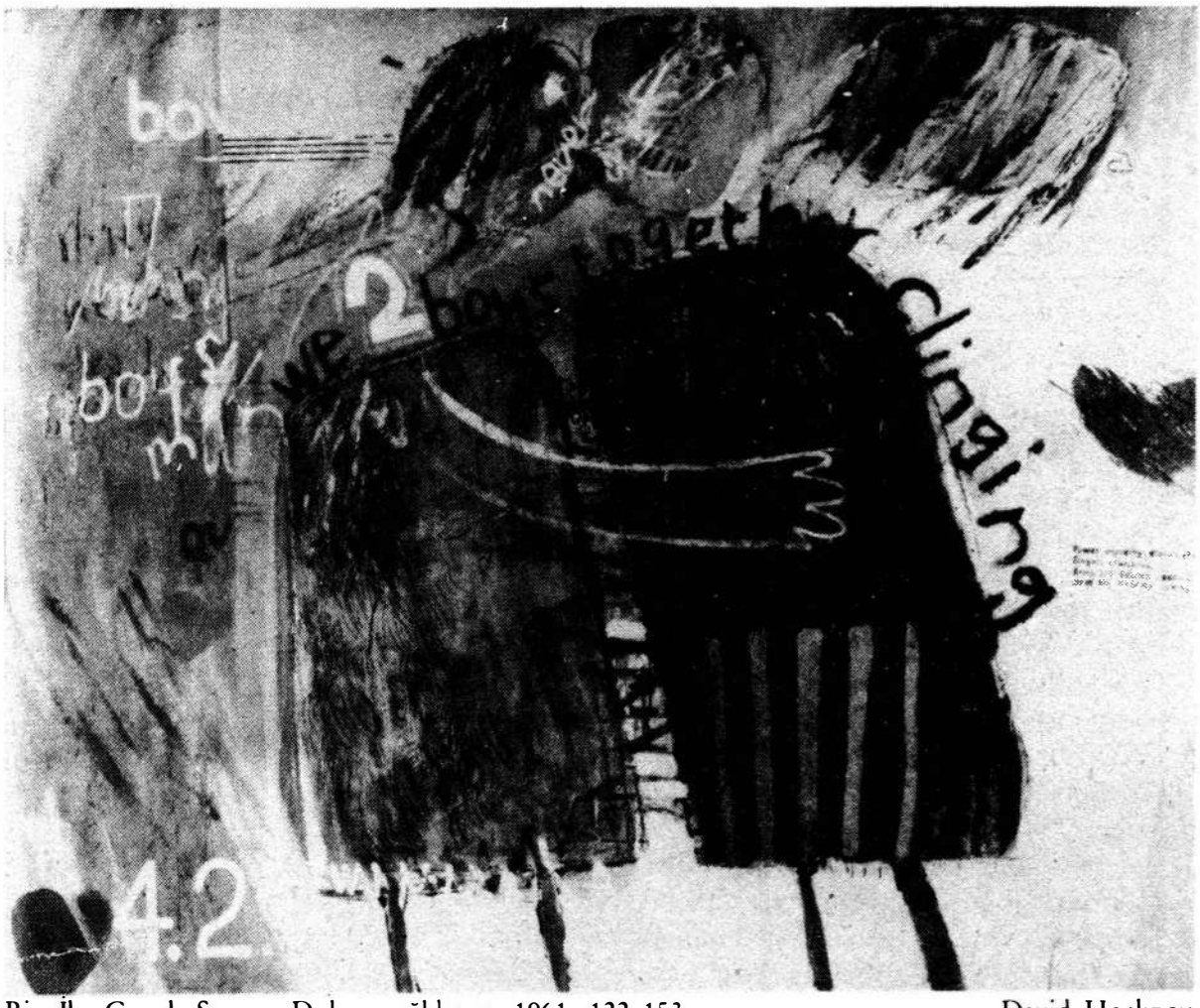
Tek başına ele alınırsa, Erasmus ile Montaigne, ardından Bacon, Locke, Leibnitz, Hume altın zinciri bile, Aydınlıklar Yüzyılı'nın temelinde bir yastık betonu gibi yer alan denemenin konumunu ve ağırlığını göstermeye yetmez mi? Böylesine zengin, evrensel bir hümanizma içeren ilk dalgayı izleyen ikincisi de, daha az etkili değil: Diderot, Rousseau, Voltaire, Goethe halkalarından oluşan yeni zincir.

Giderek gazetenin yaygınlaşması, romanın — sonra kısa öykünün — ortaya çıkması ve gün geçtikçe daha çok kendini sattırma gereği duyması, yalnız Batı'da değil, ülkemizde de düzyazıya beklenmedik ufuklar açtı. Türkiye gündeminde, bir de Türkçenin arılaşmasına yardımcı oldu bu gelişme. Başlayan süreci hızlandırdı, geri dönüşsüz bir noktaya getirdi. Yeni düzyazının bu unutulmuş rolüne, en azından saygı borçlu değil miyiz?

Gerçi, "deneme Batı'dan kaynaklandı, tıpkı roman gibi; bu yüzden gecikti" diye düşünenlere hak vermemek güç. Ne var ki, Batı'da da, belki yakın nedenlerle, büyüleyici düzyazı sultanlığına doğru giden yolu yine gazetecilik açmadı mı? İnce kalkan bir Ortaçağ köprüsü gibi. En başta da Amerikalılar: Kısa öykü türünün yaratıcısı sayılan, Amerikan düzyazısının gelişmesinde yadsınamayacak bir işlevin sahibi Stephen Crane, örneğin. XX. yüzyılın başında, "Mehlika Sultan'a âşık" altı Amerikalı genç romancı, gecenin içinde, savaş muhabirliğinden yola çıktı. Crane hem Küba Savaşı'nda (1898) yer almıştı; hem de Türk-Yunan Savaşı'na tanık oldu. Onu Rus-Japon Savaşı'nın gazetecisi, vahşi yaşam hayranı Jack London'ın izlediğini görüyoruz. Sertlik ve "eylem" çizgisinin öteki temsilcileri, yaklaşık yine aynı kuşaktan: Dos Passos, Hemingway, Caldwell ve Steinbeck. Hepsi yüzyıl değişirken doğmuş olan Yeni Dünya'lı bu yeni yazarlar, savaşta ve gazetecilikte pişerek, belli bir birikim çevresinde yoğunlaşan parlak yıldız kümelerini andırıyorlardı.

Tam benzememekle birlikte, bu geleneğin yüzyılımız ve Türkiye sınırları içinde kalan bir benzeri Ömer Seyfettin. İmparatorluğun son bahtsız savaşlarının buruk deneyimini, yenilgiden yenilgiye koşan ordunun içinden bir gözle, öykülerine aktaran bir genç yazar. Genç, hırslı ve umutlu. Ancak, bir dönemin ve bir mesleğin sonuna konulmuş, güçsüz bir kırmızı mührü çağrıştırır onun yazıları.

Çağına küskün Katip Çelebi'yi ele alırsak, o daha da ileri bir örnek. Bağdad, Hemedan, Halep ve Hicaz seferlerine katıldı. Revan fethinde bulundu. Büyük Sinan gibi kentler, ülkeler gördü; haritalar çizdi. Halklar tanıdı. Ölümle karşı karşıya geldi. Savaşın içinde, siperlerde, kendi elivle ordu defterlerini tuttu. Bir çeşit kronolojik günlük denebilecek Fezleke'sinin ancak iki yüzyıl sonra basılması,



Biz İki Çocuk Sarmaş Dolaş, yağlıboya, 1961, 122x153 cm David Hockney

ne denli acı! Oysa, bir Doğu fatihinin (IV. Murad) döneminde yaşamak yerine, başka bir tarihte, ordunun Batı seferlerine katılabilseydi Katip Çelebi...

Ece Ayhan'ın tanıklığına kulak verenler, günümüzde düzyazının baskısı altında şiirin nasıl zorlandığını — bu, derinden derine gelen bir ses bile olsa — duyabilirler. Oysa, denir ki, şiir özgür! Sınırsız ölçüde özgür. Kurallarını kendi koyar, kendi değiştirir. Açık havanın, engin ufukların, geniş ve mavi bir soluğun ürünü, şiir. Ya düzyazı? O öyle mi ya?

Bana kalsa, düzyazı da bahar çiçekleri derleyebilir gönlünce. Büyüyü, ölümsüzlüğü ve sonsuz uyumu ararken, onun yelkenlerini de Okyanus'un tüm esintileri — hoyrat, çapkın, çılgın ve ölümcül — doldurabilir. Aslı aranırsa, yeni duyarlıklar, çağrışımlar ve imge örnekleri ardında, düzyazının sahiplerini nereye dek koşturacağı kolayca kestirilemez. Düşünceye gem vurmak zordur çünkü. Yeter ki, o düşünce, alnı akıtmalı yağız bir küheylan soyluluğu taşısın...

Bu açıdan bakıldığında, düzyazı, her geçen gün kendi öz dilini arıyor denebilir. Benliğine, içeriğine özgü özgür dili. Yasaksız iklimlerden kaynaklanmış güçlü akımlarla beslenerek, görünmeyen bir sorgulamayı sürdürerek, olanaklarını durmaksızın artırarak dile çağdaş bir zenginlik kazandırmaya çalışıyor düzyazı. Yıllar önce, özel bir konuşmada Sabahattin Kudret'in vurguladığı gibi, "düzyazı geçmişi olmayan bir çalışma alanı", ama "geleceği var." Evet, geçmişi dar ve sınırlıydı gerçi; ancak sözü edilen gelecek çokboyutlu.

Işte, Salâh Birsel örneği! Düzyazının tehlikeli varoşlarında sayısız akınlar gerçekleştiren bir uç beyi. "Sapa yollardan ve ters yürüyerek de Roma'ya

varılacağı" inancında. Acaba, sonunda hangi Roma'ya ulaşacak?

Melih Cevdet de, bilimsellik ve sağduyu ardınca koşan bir dil serdengeçtisi. Yeni sözcükler kullanan ve yeni sözcükler üreten bir düzyazı ustası. Bir şair. "Sözcük"ü ve başka sözcükleri ona borçlu değil miyiz?

Elbette insanın öyküsü olacak deneme. Hiç tartışmasız! Yenilgisi, küçük adımları, duraksaması, kararsızlığı, yanlışları ve umudu. Thomas Mann'ın *Radyo Notları* neydi dersiniz? Anne Frank'ın *Anı Defteri*?..

İnsanın öyküsü, evet! Olaylar, evet! Ancak, tarihin sisleri içinden fırlamış Osmanlı kahvehane meddahının anlattıkları değil. Ne de onun yöntemi! Niçin tüm yaşamın yakıcı deneyimi düzyazıya yansımıyor? Oysa, yaşamın tek ilginç boyutu köleliğe karşı verilen savaşım — insan soyunun kutsal bayrak yarışı — değil mi?.. Kır çiçeklerinin adını öğrenmek için Tarım Müdürlüğü'ne gitmek, yanlış bir adres seçmek olur. Acıları dayanılmaz bile olsa, yine de insan yaşamının doğrudan kendisine başvurmak gerekmez mi? Halka. Kır çiçeklerinin ayağına gitmeli, sözün kısası. Ama, Kadıköy Çiçekçisi'ne değil. Kimi denemecilerimiz, oysa, Greco usta gibi. Perdeleri sıkı sıkıya kapalı, eşyanın bile nerdeyse ayrımsanmaz olduğu yapay bir atölyede çalışmayı yeğliyorlar. Dışardaki güneş, herhalde onların iç ışığını rahatsız ediyor.

Ece Ayhan gibi başka şairlerimiz de, benzer biçimde, düşünsel alandaki düzyazı değişimini, kimi sorunların — düşünlerin, kavramların ve son olarak da yeni sözcüklerin — kaçınılmaz ürünü olarak görüyor. Sözgelimi adım adım matematik, fizik ve kimyanın da — elbet biyoloji eşliğinde — dil, imge ve kavramlar olarak Türk düzyazısına sızacağı düşünülebilir. Sanki bir tarihte, Goethe'nin yazdığı *Gönül Yakınlıkları* isimli ilginç roman gibi. İki yüzyılı aşkın bir süre önce Alman "ulusal şair"i, kimyadaki "afinite" ilkesini düzyazıya uygulamıştı. Duygularla yerleşik ahlak yasaları arasında bir çatışma doğması durumunda, olası çözüm nedir? sorusuna karşılık aramıştı, bu romanında Goethe.

Yine geçen yüzyılın iki büyük çehresi de, edebiyat adına başka göklerden birer yıldız gibi ağıp yeryüzüne düştüler: Mühendis Dostoyevski ve asker Stendhal. Bir bakıma günümüzün Boris Vian'ı, Norman Mailer'ı gibi. Bu arada, artık sonsuza dek genç bir ölü olarak kalacak Engin Günçe'nin bir şiirini düşünmeden edemiyorum: "Pi Sayısı ve Özgürlük." Bu unutulmaz şiir, yıllar önce, bir dönem, dilimizde yeni bir sınırı zorlamıştı inancındayım.

Herhalde tüm bu çabalar yumağı, çağdaşlık boyutunun bir çeşit altyapısını oluşturmakta. Böyle böyle dil yaşayacak. Yaşam da dile aktarılacak, tıpkı yaratıcı ve atılgan taze bir kan gibi.

Kim istemezdi, günümüzde, Mimar Sinan'ın bir günlüğünün olmasını ve bize kadar ulaşmasını? Çağdaşı Albert Dürer, da Vinci ya da Delacroix'nın defterleri gibi notlar tutmasını? Bununla birlikte, bir bakıma hiç de yok sayılmaz. Bilinen, tüm büyük Sinan yapıları için, elimizde, inşaat sırasında düzenli bir şekilde tutulmuş birtakım defterlerin varolduğu.

* * *

Ama, Fethi Naci neden sınır çiziyor bir yerde? "Gitgide daha çok inanıyorum: ancak şiirle uğraşmış yazarlar düzyazıyı ustalıkla kullanabiliyorlar; şiiri bırakmış olsalar da şiirle içli-dışlı olmak, Türkçenin olanaklarını sonuna dek zorlayabilmek için gerekli," diyor. Gerçi, haksız da değil. Bir bakıma deneme — genelde düzyazı — uzun ve sarp bir dağ yolunun üstünde uğrak verilen, şairlerin dinlenip soluklandığı bir dağevi sanki. Sonra, bu "rah-ı tecrit kervanı" yine tırmanışını sürdürüyor. Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, A. Hamdi Tanpınar, Melih Cevdet, Salâh Birsel, Cemal Süreya düşünülürse bir kez,

Fethi Naci haklı da sayılabilir. Bunlara son yıllarda Onat Kutlar, Kemal Özer ve Ece Ayhan da katıldı. Kaldı ki, nedense, bu büyük kapıya şiirden girenler "şiirsiz" edemiyor yine. Daha yazılırken anıya dönüşen şiirlerin şairi olarak tanımlanan Onat ortada işte; benzer bir başka isim Cemal.

Yalnız öykü patikasından düzyazı düzüne ulaşanlarda, örneğin Tomris Uyar ve Muzaffer Buyrukçu'da günlükler bile öyküleşmekte. Özel bir tat fışkırıyor, o yazılardan. Özellikle Tomris'de, özgür ve başeğmez kır çiçekleriyle ışıyor, renkleniyor her satır. Ama, sonuncusu, kendini bir "yaşam tutanakçısı" sayan Buyrukçu, görünen amacını saklamıyor: "Konuşulsun, üstünde tartışılsın, düşünülsün diye yazıyorum," diyor. Gerçekten Buyrukçu, mavi bir sis arkasında izlenimlerin öyküleştirilmesini deniyor. Kullanılan deyim uygunsa, yaraşıyorsa, bir çeşit altı çizilmiş "tarih düşürmeler", onun anlatı dünyası. Nasıl *Pera'lı Bir Aşk* ya da *Unutulmuş Kent*, bir bakıma bir "Cumhuriyet dönemi şehrengiz"i ise, Buyrukçu'nun ırmak-günlükleri de bir sanatçılar "fahriye"si.

Bu arada bilimden düzyazıya girenler de, düşündürmek, okuyucuyu uyanık tutmak ve son aşamada kişiyi özgür kılmak ülküsü için uğraş veriyorlar. Nusret Hızır, Nermi Uygur, Akşit Göktürk, Hilmi Yavuz, Füsun Akatlı onlardan. Daha gerilerde, kahverengi ve kızıl güz yaprakları arasına gömülmüş Suut Kemal ile Remzi Oğuz bir ölçüde seçiliyor. Sonra, bulanık çizgiler içinde Dr. Nurettin Topçu. Her üçü de, şu ya da bu biçimde, kendilerini akıp giden çağın gerçeklerinden, evrensel ortak değerlerden soyutlayarak, yitik bir Osmanlı palangasına benzeyen bir çeşit fildişi kulenin, gönüllü tutsağı oldular. Tutsağı kadar, aynı zamanda unutulmuş türbedarı.

Eleştiri ülkesinden kopup gelmiş kimi temsilcilerinse, Ataç, Eyuboğlu, Günyol, Burian, Memet Fuat ve Fethi Naci gibi, "yarı yoldan ziyade denemeye yakın" olduğu yadsınamaz. Sözgelimi Eyuboğlu, kendi konumunu doğrudan dile getirmekten kaçınmadı: "Ben bir eleştirmen değil, 'esseyist'im," demişti. Ancak, onda yumuşak yüzlü bir başöğretmen edası bulanların sayısı da az değil. Öte yandan Ataç, denemenin insana mektuptan daha yakın olduğunu söylemişti, bir yerlerde. Deneme değilse bile söyleşi, mektubun kızkardeşi.

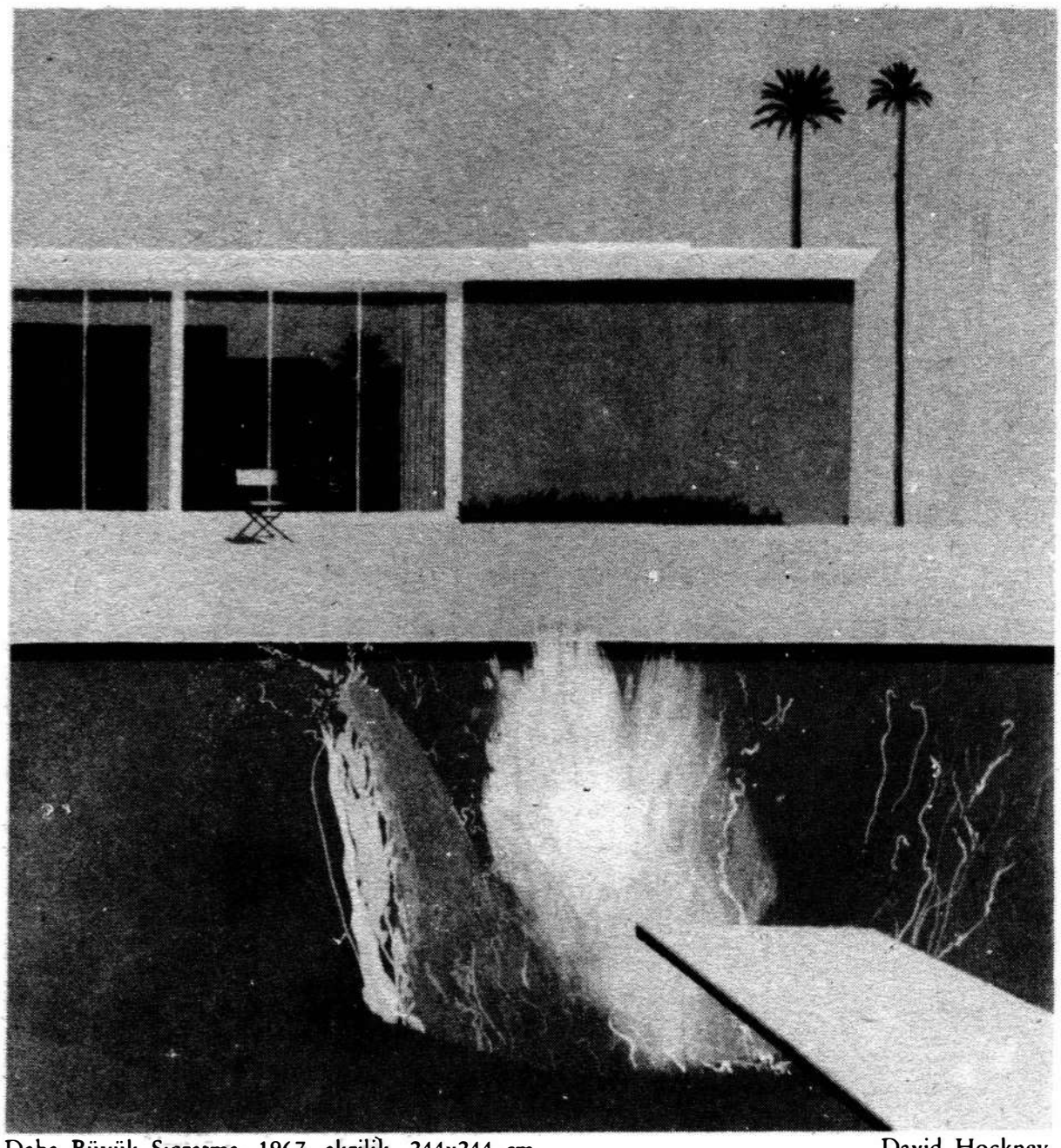
Son olarak, aynı telli sazın üç paralel teli ilginç ve bağımsız serüvenler yaşamaktan geri durmuyor. Bunlardan biri, düzyazı görünümlü şiirin izlediği çizgidir, denebilir. Turgut Uyar örneğin. Eskilerden Ruşen Eşref, Yakup Kadri. Bir başkası da, şiir görünümlü düzyazının yaşam öyküsü. Onun fethettiği topraklar, coşkulu halklar. Yeni Dünya'da "Yeni İnsan"ın şarkısını söylemiş Walt Whitman gibi.

Bir de, bu iki dalga uzunluğunun arasında yayın yapan, şiirle düzyazı arasında seçim yapmayı kabul etmeyen soylular var: XX. yüzyılın büyük ismi Borges, bu kafilenin önde geleni. Sonra Valèry, Saint-John Perse.

Peki, sınıflar dışı olanlar yok mu? Öncelikle, görünmeyen bir resim fırçası kullanarak düzyazı üretenler? Paletinden sonsuz renkler akıtan, uyumlar çıkaran büyücü yazarlar? Dos Passos, hemencecik ilk akla gelen. İlya Ehrenburg da, o geniş ailenin üyesi. Ardından Kazancakis. Ötekiler.

***

Gönül istiyor ki, düzyazı, Partlar'ın Oku gibi düşman aldatsın. Karşısında yer alanlara zarar versin! Susmayıp tanıklık ederek, gözlemleyerek, karşılaştırarak, çağdaşlığın varolan sınırlarını zorlasın! Susmak zamanı değil çünkü, sarsmak zamanı! Denemeler, anılar, günlük ve izlenimlerle, gezi notlarıyla, söyleşi ve mektuplarla, söz uygarlığından yazı uygarlığına geçerek. Güneş altında daha geniş bir coğrafyaya yaymak için yaşamdan sağlıklı "gündüz dersleri" çıkararak.



Daha Büyük Sıçratma, 1967, akrilik, 244x244 cm David Hockney

Düzyazının çağımıza en önemli katkısı, özgürlüğün — dolayısıyla demokrasinin — sınırlarını genişletmesi sayılabilir. Düzyazı denilen kuşku madeninden yapılmış bir yüzü sırlı o ayna, yüzeyine çarpan çehreleri, yakaladığı sözcükleri ve ağına düşmüş belirli "zaman" parçasının egemen düşüncesini sürekli okuyucusuna geri yansıtır. Kimi kez zenginleştirerek, kimi zaman da damakta kekremsi bir tat bırakarak.

Sözü saygıyla mühürleyelim: Bir süre önce, bir şubat gecesi öldürülen barış savaşçısı Olaf Palme'nin günlüğünden alınmış 1972 Noel akşamına ilişkin birkaç satırı bu sayfalara aktararak, hiç olmazsa:

"Guernica, Oradour, Babiyar, Sharpeville ve Treblinka gibi adlarla anılan habis fiiller! Bunlar şiddetin zaferidir. Ama, sorumluları hakkında sonraki kuşakların yargısı acı olmuştur. Şimdi bu diziye yeni bir isim ekleniyor: Hanoi (Vietnam)."□

MODIGLIANI'NİN AŞK ABECESİ

John Berger

Fotoğraflarda gördüğümüz adam gerçekten kendi yahn tanımına uyuyor: Livorno doğumlu, Yahudi, ressam. Üzgün, canlı; hem öfkeli, hem uysal; görünüşünü hiçbir zaman doldurmayan, hep görünenin ardındakini arayan bir adam. O görmeyen gözleri çizen adam —gözler çoğu zaman kapalı, açık olduklarında da, ya gözbebekleri ya da irisleri olmayan, ama gene de yokluklarıyla bizimle konuşan gözler. Gizdeşliği her zaman büyük uzaklıkları aşmak zorunda kalmış bir adam. Belki de müzik gibi bir adam, hem görünenin yanında, hem görünenin ötesinde. Her şeye karşın bir ressam.

Sanırım modern ressamlar arasında van Gogh'la birlikte en çok sayılan ressam olmalı Modigliani. Bunu kelimenin sözlük anlamıyla kullanıyorum: en çok sayıda kişinin saygıyla seyrettiği ressam demek istiyorum. Acaba şu anda kaç Modigliani kartpostalı kaç duvarda asılı duruyordur? Özellikle de gençlere çekici geliyor Modigliani. Art arda gelen genç kuşaklara.

Bu yaygın ün müzeler ya da sanat uzmanlarınca pek o kadar da desteklenmiş değil. Sanat dünyasında son kırk yıldır, altmış yıl önce ölmüş olan Amadeo Modigliani kabul edilmiş, sonra da bir yana bırakılmıştır. Bu anlamda, hiçbir destek olmadan bağımsız bir üne kavuşan tek yirminci yüzyıl ressamı sayabiliriz kendisini. Kültür simsarları olmadan. Eleştirmenlerin kanadı altına girmeden. Peki bu neden böyle olmuştur?

Resimlerinin kendilerini ele aldığınızda, fazla bir açıklama gerektirmediklerini görürsünüz. Onun yerine bir sessizlik, bir çeşit dinleme isteği uyandırırlar kişide. Çözümlemelerin çeşitlemeleri burada her zamankinden daha da gösterişçi bir nitelik kazanır. Ama gene de sorunun yanıtını resimlerden çıkarmamız gerekiyor. Bunu kitlelerin beğenisinin sosyolojisiyle açıklamak pek yeterli olmasa gerek. "Modigliani Efsanesi"ni de fazla ciddiye almamalı. Yaşamöyküsü kolayca filmleştirilebilecek, ya da yankılar yaratacak bir roman niteliğinde; Montparnasse, Montparnasse olduğu günlerde "lanetli ressam" denince bir tek onun akla gelmesi, hayatına giren kadınların çokluğu, yoksulluğu, kendini kurtaramadığı alışkanlıkları, erken ölümü, ölümünün ardından şimdi Père Lachaise mezarlığında yanına gömülmüş olan son arkadaşı Jeanne Habuterne'in kendini öldürmesi: bütün bunları artık herkes çok iyi biliyor. Ama resimlerinin bunca kişiye bir şey anlatmasıyla bunların çok az ilgisi var.

İşte bu noktada Modigliani ile van Gogh'un durumları birbirinden ayrılıyor. Van Gogh'un efsaneleşen hayatı resimlerine de girmiş, onda iki heyecan birbirine karışmıştır. Buna karşılık, Modigliani'nin resimleri ilk bakışta tanınsalar bile, son derece adsızdırlar. Resimlere baktığımız zaman, ressamdan ya da karşılaştığı güçlüklerden bir iz değil, bunun dışında bitmiş bir görüntüyle karşılaşırız. Bitmişliği resme bir çeşit dinlenebilirlik kazandırmıştır. Böylece ressam ortadan kaybolur ve görüntünün içinden yavaş yavaş konu bize yaklaşır.

Resim tarihinde Holbein, Velasquez, Manet gibi ressamların portrelerinde bize portreleri yapılan kadın ve erkekler tanıtılmaktadır — aralarında Fra Angeli-

co, Goya ve Modigliani de olan başka bir bölük ressamın portrelerinde ise o kadın ve erkekleri biz önceden tanıyormuş da şimdi yeniden görüyormuş gibiyizdir. Modigliani'nin sözünü ettiğim özel çekiciliğini kuşkusuz ressam olarak kullandığı yönteme bağlayabiliriz. Yalnızca onun teknik yaklaşımından söz etmiyorum. Görüşünün görüneni nasıl değiştirdiğine değinmek istiyorum. Her türlü resim, "hiperrealizm" bile, görüneni değiştirir.

Ancak bir resmin yapılış yöntemini inceleyerek ve görüneni nasıl değiştirdiğini görerek o resmin görüntüsünün yönünü, bu yönün bize nasıl ulaştığını ve nasıl bizim ötemize geçtiğini anlayabiliriz. Her resim bize uzaklardan gelir (birçok resim de bize ulaşamaz bile), bununla birlikte, bizim o resmi tam anlamıyla algılayabilmemiz için resmin geldiği yöne bakıyor olmamız gerekir. Bu yüzden bir resmi görmeyle bir nesneyi görme aynı şey değildir.

Düz bir yüzeye çizilmiş bir eğri — düz çizgi değil — bu görünümüyle bile çizilmiş görüntü dediğimiz şeyin özel gücüyle neler yapılabileceğini bize gösterebilir. Eğri çizildiği zaman, yüzeyin üzerinde C harfi gibi görünür, ama aynı zamanda o yüzeyden çıkıp ona yaklaşan bir oylumla, örneğin, bir çakıl taşı, bir portakal, bir omuzla doldurulabilir.

Modigliani her resme eğrilerle başlardı. Bir kaşın, omuzların, başın, kalçanın, parmak boğumlarının eğrileriyle. Sonra saatlerce çalışıp düzeltmeler, inceltmeler, araştırmalar yapar, o eğrinin çift işlevini yakalamaya ve kaçırmamaya çalışırdı. Modigliani aynı anda hem bir harf, hem de bir gövde olabilecek eğriyi arıyor, bu eğriyle resimdeki kişiyi tanıyanlara onun adını söylemek istiyordu. Hem sözcük, hem de somut bir varlık olan adı. ANTONIA.

Kübizm dönemindeki kolaj çalışmalarında ressamların resimlerine sözcükler, hatta harfler koymaları pek aykırı bir şey sayılmazdı. Bu yüzden Modigliani de aynı şeyi yaptığında, bunu fazla önemsememiz gerekmez. Ama gene de, Modigliani harfleri ne zaman resmine kattıysa, bu hep modelin adı olmuştur. Harfler de resmin yapmak istediğini kendi açılarından gerçekleştirmeye, modeli akla getirmeye çalışırlar.

Daha önemli ve anlamlı bir özellik ise, resimde sözcükler olmadığı zaman da, Modigliani'nin resimlerindeki eğriler, resimlerin başlangıcını oluşturan eğriler, hem harfler gibi iki boyutlu, hem de bir yanak ya da göğüs çizgisi gibi üç boyutludur. Modigliani'nin yaptığı her resme bir siluet özelliği veren de budur. Aslında, Modigliani'nin figürleri bir çeşit ışık saçarlar ve başka başka açılardan da herhangi bir siluetin tam karşıtıdırlar. Ama siluet dediğimiz şey de hem bir nesne, hem de iki boyutlu bir göstergedir. Siluet hem yazı dili, hem de varoluştur.

Şimdi bir de Modigliani'nin resminde ilk eğrilerden başlayıp titreşim dolu, durağan, bitmiş görüntüye ulaştığı uzun ve çoğu zaman şiddet dolu süreci gözden geçirmeye çalışalım. Bu süreç boyunca, içgüdüsel olarak neyi bulmaya çalışıyordu? Modigliani baktığı canlı, ama ölümlü biçimde kalıcı olacak bir harfi, bir markayı, bir biçimi arıyordu.

Böyle bir biçimi bulabilmesi pek çok sayıda düzeltinin, yeniden ele alınmış yalınlaştırmaların sonucudur. Modigliani, birçok ressamın yapmadığı gibi, resmine önceden yalınlaştırılmış bir desenle başlardı. Bunu izleyen süreç ise canlı örneğin giderek karmaşıklaşması ve resme dönüşmesi olurdu. "Oturan Gömlekli Çıplak" (1917), "Oturan Elvira" (1918), "Güzel Romalı" (1917) ya da "Chaim Soutine" (1916) gibi başyapıtlarında yalınlaştırma ile karmaşıklık arasındaki diyalektik büyüleyici bir niteliğe bürünür: gözümüzün gördüğü şeyler yalınlık ve karmaşıklık arasında bir saatin sarkacı gibi durmadan gider gelir.

İşte bu noktada da Modigliani'nin bu çok önemli görsel özgünlüğü ortaya çıkar. O, resim sanatında yeni yalınlaştırma yöntemleri bulmuş bir ressamdır. Ya

Ercüment Uçarı

SATICILAR

herkes bir şey satıyor örneğin halk pazarlarında
dükkânlarda rıhtımlarda gözümüzün görebildiği her yerde
alım satımlar var erimişken kent masallardaki
bitik kalıyor yerlere sergilediğimiz gömleklerdeki sır
çirkin ayakkabılar kötü pantolonlar içinde belki de
köfteciler akümlatörcüler marul satanlar sütçüler
gazete dağıtanlar ciğerciler beş on sinek çöp ve leş
tozlu akasyaların yoksulluğundaki çarşılarda
sevdalı yüreğimizin çayırlarındayken isketeler
ben gökyüzünün dudaklarındaki sesi satıyorum
saçlarının içindeki tüketici kokuyu
burnunun kıvrımlarındaki kılları kavun gibi kokan
güzel konumunu güneşin ve ıtırların
kız mayıs aylarında ne biçim derya suluyor
dönüyorken buffalo bill dağlardan
şapkası ne güzel ibiğindeyken horozun
ya deniz mi in dibe
önce bir cevizli baklava tazeliği gözlerindeki
ve bir deniz rengi ki gittikçe koyulaşan
mavi kara mavi lacivert ve çamur mağma
korku sessizlik bitkinlik soğuk ve ateş
habire habire derinlik gözlerindeki
canlı yok mu kalbinin şarap kokan telefonunda
kara kırmızı kara lacivert bir uykunun son sesi buz gibi değil
uzakta değilken kovboy şarkıları taze bir çay gibi
demli ve karnı burnunda sıcak sokulgan dişi
sen hâlâ bana portakalı gösteriyorsun sergilerdeki
çikita muzlarının rengini kara tahtalara çizmeden
ne biçim şarkısın sen ellerimin göğsüne dokunduğu
tebeşirlerinle karaladın yasak meyvalarını kuşumun
apış arası poşetli bir suçu seçip

---

da, bence, daha açık söylememiz gerekirse,modelinin belli bir zaman diliminde ve belli bir pozda kendisine yeni yalınlaştırma olanakları yaratmasını sağlamıştır. Bunu gerçekleştirince de, biçim, uydurulan yalınlaştırılmış harfin bir parçası, örneğin masaya dayanmış bir kol, bir kalçanın üstünde duran bir dirsek, üst üste atılmış bir çift bacak, işte bu biçim ya da biçimler, resim yapılırken yalnız bir kez çizilmiş bu biçimler, yuvasında dönen bir anahtar gibi yerine oturur, böylece o kollara ve bacaklara sonsuza dek hayat kapıları açılmış olur.

Uydurulmuş bir harf, bir adın baş harfleriyle yapılmış bir marka, bir ad, bir anahtarın yandan görünüşü — bütün bu karşılaştırmalar bir şeyin altını çizer: Modigliani'nin resimlerinde gördüğümüz o şaşmaz simgesel niteliğin. Peki, ya kullandığı renkler? Renkleri de, çizgileri ve eğrileri gibi anında tanınma özelliği taşır. Bir o kadar da şaşırtıcıdırlar. En azından iki yüzyıldır kimse insan gövdesini onun kadar içinden aydınlık saçan bir özellikle çizmemiştir. Bir de Modigliani'yi kafamızda Tiziano ve Rubens'le karşılaştırırsak, o zaman renk kullanımında kendisine özgü tutumun ne olduğu daha iyi ortaya çıkar. Modigliani'nin renk kullanımının çizgilerinin özelliğini tamamlayan bir yanı vardır.

Renkleri en duyusal ve gizemli bir biçimde şimdiki zamanla birleştirir, renkler dokunulabiliri, boşlukta yer almış olanı kavrar, aynı zamanda da ondan bir simge oluşturur. (Renklerdeki bu ışıldamayı, bu parıltıyı nasıl gerçekleştirirdi acaba?) Gövdenin parıltısı simgesel bir gizdeşlik alanına dönüşür. Bu parıltı aynı zamanda, hem gövdenin kendisi, hem de başka bir kişinin gözüyle, gövdenin sevgiyle görülen havasıdır. Bu sözleri söylerken, bir başka kişinin yalnız ya da salt cinsel anlamda sevgili olduğunu söylemek istemiyorum. Modigliani'nin gövdeleri Tiziano ya da Rubens'in gövdelerinden daha üstündürler. Belki Modigliani'nin gövdeleriyle Botticelli'nin gövdeleri arasında benzerlikler bulunabilir, ama Botticelli'nin sanatında simgeler ve söylenceler topluma dönüktür; çünkü Botticelli'nin sanatı toplumsaldır. Modigliani'nin sanatı ise kişisel ve özeldir.

Eleştirmenler Modigliani'nin sanatındaki (Modigliani sanatçı olarak gerçek özgürlüğüne otuz yaşında, ölümünden yedi yıl önce kavuştu) etkilenmelerden söz ederken, İtalyan primitiflerini, Bizans sanatını, Ingres'i, Toulouse-Lautrec'i, Cézanne'ı, Brancusi'yi, Afrika yontularını anarlar. Afrika yontularının Modigliani'nin yontuculuğunda gerçekten büyük etkisi olmuşsa da, bence, resmiyle karşılaştırıldığında yontuları pek o kadar önemli sayılmaz. Yontular bir çeşit kalıp olmaktan, konunun ruhunun bir türlü dışa açılamadığı kalıplar olmaktan öteye geçemez. Konumuz olan görsel diyalektik özelliklerden hiçbiri yontulara kolayca uygulanamaz.

Bence, Modigliani'nin sanatının başka bir sanatla yakın bir bağı varsa, o da Rus ikonlarıyla olan yakınlığıdır. Gerçi burada dolaysız bir etkilenme olduğunu sanmıyorum. Bu köklü benzeşme bir üslup benzeşmesi değildir. Belki arada bir figürlerin dış çizgilerinde yüzeysel bir benzeşme görülebilir, ama genellikle ikon figürlerinin dış çizgileri daha yumuşak, daha az gergindir. İkonlardaki figürlere soylulukları önceden verildiği için, onların her keresinde yeniden kurtarılmaları gerekmez. İkonlarla Modigliani'nin resimlerindeki benzeşmenin figürlerin varlıklarındaki nitelikten kaynaklandığı söylenebilir.

Figürler oldukları yerde dururlar. Geri çağrılmışlardır ve beklemektedirler. Öyle bir sabır ve öyle bir huzurla beklerler ki, nerdeyse her şeyden vazgeçmiş, öyle duruyorlardır. Vazgeçtikleri şeyse zamandır. Bu figürler denizin sonsuz dalgalanmasından önceki kıyı şeridi nasılsa, öyle dururlar. Her şey olup bittikten sonra bile, onlar öylece oradadırlar. Bu uzaklık aslında bir üstünlük değil, bir çeşit her şeyi örtme duygusudur — bir evin içindekilerin üstünü örten dam gibi. Varlığı bir çeşit yokluk niteliği taşır. Bütün bunlar birinci aşamadadır. İkinci aşamada, resme bakan kişinin aklına girdikleri anda — onların beklediği andır bu — varlıklarını şimdi olduklarından çok daha fazla duyururlar.

Bu benzerliğin gereğinden fazla ileri götürülemeyeceği de açıktır. Bir yandan geleneksel inançlardan kaynaklanan dinsel görüntüler, öte yandan ise yalnız ve fırtınalı bir modern yaşama biçiminden koparılmış din dışı görüntüler. Gene de,

Modigliani'nin Max Jacob'un gizemli şiirine duyduğu hayranlığa, okuduğu şeylerin çoğuna, resimlerine verdiği adlara bakarak hiç değilse kendisinin bu karşılaştırmayı şaşırtıcı bulmayacağını söyleyebiliriz.

Şimdi başlangıçta sorduğum sorunun karşılığını vermeye çalışmadan önce, şu ana kadar dikkatimizi çeken şeylerin bir özetini yapmak istiyorum. Modigliani, konularına resimlerinin ad vermesini istiyordu. İstiyordu ki, resimlerinde hem bir marka, işlenmiş baş harfler gibi bir simgenin değişmezliği, hem de insan teninin değişkenliği, yaratılış özellikleri ve sezgisi olsun. Resimlerinin modelini anımsatmasını ve onu yaymasını, ama bunu da hem kendisinin, hem de resme bakanın imgeleminde ve belleğinde bir hava olarak yaymasını istiyordu.

Modigliani resimlerinin hem insan tenine hem insan ruhuna seslenmesini istiyordu. En iyi yapıtlarında da, yalnızca yoğun bir özlem aracılığıyla değil, kullandığı ressamlık yöntemiyle bunu gerçekleştirmişti.

Resimlerinin bu kadar benimsenmesinin nedeni aşktan söz etmeleridir. Çoğu zaman açıkça, kimi zaman da daha örtülü bir biçimde cinsel aşktan. Birçok ressam sevgililerin resimlerini yapmıştır. Picasso gibi bazı başka ressamlar da kendi isteklerinin titreşimiyle yönlendirilmiş sevgili görüntüleri çizmişlerdir. Modigliani ise seven birinin resimde sevgilisini yarattığı resimler çizmiştir. (Kendisi ile modeli arasında bir duygu bağı olmadığı zaman, resimleri başarılı olmamış, yalnızca birtakım karalamalar ortaya çıkmıştır.)

Modigliani'nin bütün bunları kof duygululuğa düşmeden başarmasının nedeni olağanüstü özenli çalışmasıdır. Sorunun, aşkın sevgiliyi birtakım yollarla nasıl görselleştirdiğinin yapısal kurallarını ve görme biçimlerini bulup göstermek olduğunu biliyordu. Romantik aşkla, sevgiliyi baştan çıkarmayla ilgileniyordu; resimleri âşık olmanın resimleridir. Örneğin, Modigliani'nin resimleri Rembrandt'ın iki insan arasındaki yakınlığı ve birleşmeyi simgeleyen aşk resimlerinden başkadır.

Bununla birlikte, Modigliani romantiklerde sık sık görülen belli birtakım kalıplara, simgelere, davranışlara, gülümseyişlere ve anlatım biçimlerine karşı çıkmıştır. Çoğu zaman gözlerdeki bakışları yok etmesinin nedeni de büyük bir olasılıkla budur. En güçlü resimlerinde herkesçe bilinen karşılıklı aşkı simgeleyen göstergelerle ilgilenmemiştir. Yalnızca aşkın sevgiliyi kendi gözünde nasıl algıladığını ve bunu bize nasıl ilettiğini göstermiştir. Resim modeli nasıl yoğunlaştırır, yayar, çevreden ayırır ve bir ad gibi hem bir simgeye, hem de varoluşa dönüştürür.
ANTONIA.

Her şey tenle, gövdeyle, ruhu saran gövdenin yüzeyiyle başlar. Gövde ister çıplak olsun, ister örtülü, ten ister bir tüy, ister giysinin yakası, bir sırt ya da bir bacakla çevrelenmiş olsun, pek bir şey değişmez. Gövdenin kadın ya da erkek gövdesi olması da önemli değildir. Bütün sorun ressamın kafasındaki yakınlık sınırını aşıp o başdöndürücü yumuşaklığın başladığı noktaya varıp varmadığıdır. Her şey ten ve onu çevreleyen şeyle başlar. Ve her şey orada tamamlanır. Bu çevrenin çizgisinde ise Modigliani'nin sanatının kumarını buluruz.

Peki, nedir bu kumarda göze alınan? Eski, hem de çok eski bir buluşma. Sınırlı ile sınırsızın, ölümlü ile ölümsüzün buluşmaları. Bu karşılaşma, bu yinelenen buluşma, bildiğimiz kadarıyla, yalnız insan kafasında ve yüreğinde oluşur. Hem çok karmaşık, hem de çok yalın bir şeydir. Sevilen ölümlüdür, ama uyandırdığı duygular ölümsüz. Entropi yasasına (her şeyin giderek etkisizleşmesine) karşı çıkarabileceğimiz tek şey aşkın inancıdır. Ama her şey bu kadarla bitseydi, o

Ataol Behramoğlu

PARİS ŞİİRLERİ III

Gözleri bir kedinin gözleri gibi
Büyüyen, daralan bir kızı sevdimdi

Düz sarı saçları, solgun yüzü vardı
Bakışları bir sönüp bir ışıldardı

Paris'in basınçlı, tozlu yaz göğünden
Sarışın bir buluttu o geçip giden

Baudelaire'in şiirindeki "geçen"di o
Belki zehirli "şer çiçekleri"ndendi o

Yahya Kemal'den ödünç alınmış bir gül
Puşkin'in taptığı Petersburg'lu sümbül

Eridi bir yaz gününün büyüsünde
Bir Türk şairinin kederli sesinde

Haziran 1984

---

zaman bir çevre çizgisi olmaz, bir kaynaşma, iki tarafın birleşmesi söz konusu olurdu.

Sevilen kişi aynı zamanda tek, belirgin, ayrı bir varlıktır. İnsan sevdiğini, genel geçer değerlerin ötesinde, ne kadar yakından tanımlamaya çalışırsa, o kadar daha yakından sever. Çizilen sınır çizgisi karşıtlığın bir kanıtıdır. Çizginin içinde kalanın ölümlülüğünün ortaya çıkardığı duyguların ölümsüzlüğüdür anlatılan. Modigliani'nin figürlerindeki ve yüzlerindeki sık sık rastlanılan uzatılmışlığın temelinde yatan neden budur. Bu figürlerin olduklarından daha uzun çizilmesi onların en eksiksiz bir tanımını yapmanın, onlara daha yakın olma isteğinin bir sonucudur.

Peki, ya sonsuz olan? Modigliani'nin resminde sonsuzluk ikonlarda olduğu gibi uzamdan çıkar, zamanı aşmak için zamanın içine girer. Ölümsüz bir gösterge, bir simge arar kendine: herhangi bir dildeki bir ada bağlar kendini. Dil ise, gövdenin tersine kalıcıdır. ANTONIA.

Modigliani'nin bütün gizinin ya da sanatıyla anlatmak istediklerinin hepsinin âşık olmakla eşanlamlı olduğunu söylemek istemiyorum. Ama ikisi arasında bir benzerlik olduğunu belirtmek istiyorum. Belki de sanat kuramcılarının gözünden kaçan işte bu benzerliktir. Ama odalarını Modigliani'nin kartpostallarıyla süsleyenler ne yaptıklarını çok iyi biliyorlardır.

Çeviren: Gönül Çapan

Octavio Paz

Çeviren: Cevat Çapan

ÖTEKİ

Bir yüz yarattı kendine.
Arkasında
Yaşadı, öldü ve kaç kez
Dirildi.
Bugünkü yüzünde
Çizgiler var o günkü yüzünden.
Yüzünün izi yok çizgilerinde.

SU ANAHTARI

Rişikeş'ten sonra
Hâlâ yeşil Ganj'ın suları.
Cam ufuk
Kırılıyor doruklarda.
Billurlar üstünde yürüyoruz.
Büyük uçurumları sessizliğin
Yukarıda, aşağıda.
Ak kayalar, kara bulutlar
Mavi boşluklarda.
Le pays est plein de sources,
dedin.
Ellerimi memelerine bandım o gece.

TAŞSIZ BİR YAZIT

Mixcoac köyümdü benim. Geceden üç hece,
gölgeden yarım bir peçe güneşli yüzde.
Onu bir toz bulutu gelip yedi.
Kaçtım, dünyayı dolaştım uçtan uca.
Evim sözcüklerimdi, mezarım hava.

GÖRME, DOKUNMA

Işık, beyaz tepeyle
kara meşeleri tutuyor avuçları içinde,
ilerleyen patikayı,
duran ağacı;

ışık, uyurgezer ırmağın
kıyısında soluyan bir taş,
ışık, gerinen bir kız,
ağaran karanlık bir bohça;

ışık biçim veriyor perdedeki
rüzgâra, yaşayan bir gövde yaratıyor
her saatten, odaya girip çıkıyor
yalnayak, bir bıçağın sırtında;

ışık bir kadın olarak doğuyor aynada,
saydam yaprakların altında, çırılçıplak,
bir bakışla zincirli,
bir göz kırpışla eriyen;

ışık meyveye dokunuyor ve görünmeyene,
gözlerin aydınlık içtiği bir sürahi,
çiçekten biçilmiş bir alev, bir mum
kara kanatlı kelebeğin yanışını seyreden;

çarşafların kıvrımlarını ve ergenliğin
kırışıklarını düzeltiyor ışık,
ocakta parlıyor, yalımları sarmaşık özlemiyle
duvarlara tırmanan gölgelere dönüşüyor;

ne bağışlıyor, ne de suçluyor ışık,
ne haklı, ne de haksız,
ışık, hissedilmez ellerle
yukarı kaldırıyor bakışımın yapılarını;

ışık bir aynalar geçitinden kaçıp
ışığa dönüyor:
kendini yaratan bir el,
bir göz, kendi yarattıklarında kendini gören.

Zamanı düşünen zamandır ışık.

KÖY

Taşlar zamandır
Rüzgâr
Yüzyıllarca rüzgâr
Ağaçlar zamandır
İnsanlar taştır
Rüzgâr
Döner kendi çevresinde ve gömülür
Taştan güne

Hiç su yok burada gözlerinin onca parıltısına

GENÇLİK

Dalganın sıçrayışı
Daha beyaz
Her saat
Daha yeşil
Her gün
Daha genç
Ölüm

OCTAVIO PAZ

D.P. Gallagher

Hem Neruda'nın hem deVallejo'nun yapıtlarının temelinde,yaşadığımız dünyaya yönelik bir hoşnutsuzluk ve bu dünyayı değiştirme kararlılığı buluruz. Daha iyi bir dünya arayışı, Octavio Paz'ın şiirinin de temelini oluşturur. Ama Paz, Vallejo ya da Residencia'nın yaratıcısı Neruda gibi nevrozlu değildir hiçbir zaman. Ne sivri tahta parçaları, ne de ıslak duvarlar tehdit eder onu. Onun dünyanın değişmesi istemi, bu tür acılardan uzak, sağlıklı bir insanın istemidir. Yalnızca, her şeyi saran ve zamanı yok eden bir esrime getirmeyen hiçbir şey doyum vermez ona. Paz'ın ana konularını ozanlık yaşamı boyunca pek değiştirmediği şiirleri, tek bir baş döndürücü esrime, var olan dünyayı yok edip tümüyle yepyeni bir dünya yaratacak görkemli bir an (instante) arayışını sergilerler. Bu yeni dünyada, bir kavak ağacı, bir dağ ya da bir ırmak — ya da her şeyden önce Octavio Paz'ın kendisi — yücelip olağan boyutlarından taşacak, ölçülemeyecek kadar geniş boyutlu ve görkemli bir varlığa dönüşecektir.

Paz'ın şiirlerinin büyük bir bölümü erotik niteliklidir. Neruda gibi, Paz da varmayı amaçladığı dönüşümün kaynağını kadında arar. Neruda'nın kadınları gibi, Paz'ın kadınları da belirgin biçimde doğa kaynakları ile donatılmıştır. Bir kadının ayak izi "yeryüzünün görülebilir merkezi"dir,[1] teni ekmekten, gözleri şekerdendir, bedeninde "yalnızca benim dudaklarımın tanıdığı vadiler" vardır, "saçlarında her zaman arılar vardır"[2], "eteği mısırdandır" ve onun göğsünü "sudan parmaklar"la[3] delip geçer. Kadın, içinde yaşadığı doğadan neredeyse hiç ayırt edilemeyen bir varlıktır, çünkü kadının bir doğa oluşumu olmasının yanı sıra, doğanin kendisi de coşkuyla giysilerinden sıyrılıp arınan bir kadındır:

> ...giysilerinden sıyrılır taşlar
> Ve su soyunur ve yatağından fırlar
> Sudan daha çıplak
> Ve ışık soyunur ve suda kendine bakar.[4]

Giysilerden arınmak, esrimeli bir dönüşüm anının yaşanması için gerekli bir önkoşuldur. Gerçekten de Paz'ın şiirine çoğun coşkulu bir hazcılık (hedonizm) egemendir ve şiirleri genellikle ozanın festin diye adlandırdığı, insanın yalnızca giysilerinden değil, yasaklayıcı her şeyden, adından bile arındığı, tam bir özgürlük şöleni kutlamalarıdır. Paz, yurttaşlarına geleceğin acımasızlığını kabul ettirmeye çalışarak katışıksız bir zevk alma duygusunu, sigorta poliçesi bitinceye ya da ipotek kaldırılıncaya değin erteleyen toplumlara karşı çıkan ve yaşanan andan zevk alma ilkesini savunan hippileri övmüştür. Şiirlerinin çoğu, açıkça, yaşanan her anın sımsıkı yakalanıp son kertesine değin yaşanması gerektiği biçiminde hippiliğe benzer bir savı sergiler. Ama Paz'ın şiiri, salt herkese açık havada keyifle sevişmeyi önermekten çok daha geniş boyutludur. Bu nedenle, gelin, özgürlük kaynağı kadınlarında tam olarak neyi aradığını ve kadınların onun üzerindeki etkisinin tam olarak ne nitelikte olduğunu irdeleyelim.

Paz'ın ilk şiirlerinin birçoğunun dili, on altıncı yüzyıl İspanyol gizemcilerinin dilini çok anımsatır. Bu şiirlerde, sözgelimi, İspanyol gizemcilerinin yaşamın ölüm, ölümün yaşam, beşiğin tabut, tabutun da beşik olduğu biçimindeki temel kavramına ilişkin birçok çeşitleme vardır. Sözgelimi ozan, "beni öldüren ve canlandıran sesin"[5] der, San Juan de la Cruz ya da Azize Teresa gibi, zevk veren yaralardan söz eder: Ozan, kadını tarafından "tatlılıkla yaralanır"[6] ve kadın "beni yaralamadan öldüren ateş" saçar.[7] Ayrıca, çökmek yükselmektir.[8]

Bu karşıtlamlar (paradoks), bu durumları yaşayan insanın, temel olduğu varsayılan ikili yapısına dayanmaktadır kuşkusuz. İnsan iki şeyden oluşur (İspanyol gizemcilerine göre beden ve ruh) ve birinin gelişmesi için ötekinin yok olması gereklidir. Birinin yeniden doğması için ötekinin ölmesi ve birinin yükselmesi için ötekinin çökmesi gereklidir.

Paz'ın şiiri Hıristiyan kökenli olarak tanımlanamaz. Herhangi bir tanımlama gerekirse ve "ruh"u "yasaklayıcı üstbenlik (süperego)" olarak alırsak, Paz bedenine can vermek için ruhundan arınmaya çalışır. Ama, yer yer gizemcilerin dilini kullanarak kendi arayışı ile onların arayışı arasında bir benzerlik olduğunu kabul eder: Bu gizemciler de açıkça verilmiş olandan başka bir şeyin, başka bir deyişle özbenlikten ayrı ama yine de onun bir parçası olan bir başka özbenliğin, temel bir ikili yapının gizli öğesinin arayışı içindeydiler. Paz sık sık şiirle dini özdeş kılmıştır. Örneğin, "insan, sevgi ve şiir deneyiminde olduğu gibi doğaüstü deneyiminde de kendinden kopmuş, ayrılmış duyar kendini" ve ayrıca "sözgelimi kutsal yemek ve şarap inançlı kişinin doğasında bir değişim yaratır. Kutsal yiyecek bizi bir başka biçime dönüştürür. 'Başkaları' oluruz ve bunun sonucunda, doğamızı ya da başlangıçtaki durumumuzu yeniden kazanırız,"[9] demiştir. Şiirin arayışı ve dinin arayışı sonuçta aynıdır: Dünyayı değiştirmek ve özbenliğe yeni bir biçim kazandırmak.

Hıristiyanlıkta tasarlanan değişim biçimi kuşkusuz iyi bilinmektedir: Önerilen geçiş, bildiğimiz dünyadan "Tanrı'nın Cenneti"ne geçiştir. Peki, bu geçiş Paz'ın şiirinde nasıldır?

Paz'a göre, başkaları olduğumuz zaman "doğamızı ya da başlangıçtaki durumumuzu yeniden kazandığımızı" gördük. Gerçekten de Paz'da, Neruda'da olduğu gibi, ivedi bir kimlik, bir yitik *doğa* arayışı vardır. Ve Neruda gibi, Paz'a göre de Amerikalı insanların gerçek doğası fetih maskesiyle gizlenmiştir. Bu düşünce, Meksika üzerine yazdığı ünlü denemesi *Yalnızlık Dolambaçı*'nın (El laberinto de la soledad, 1950) izleğinin bir bölümünü oluşturur. Bu denemede Paz, Meksika'nın tarihini, kökenin, geleneğin ve sonuçta bunlara bağlı olan, ancak fetih sırasında ayaklar altında ezilen kimliğin yeniden kazanılmasına yönelik bir girişim olarak niteler. Neruda'nın Canto general'de yaptığı gibi, o da kendi kimliğini ve Meksika'nın kimliğini, kökten yok edildikleri noktada yeniden bir temele oturtabilmek için yitik adımları geriye doğru izlemeye çalışır. Dolayısıyla, aradığı "öteki özbenlik"in şimdiki özbenliğinin maskelediği gizli kimlik olduğu çıkar ortaya. Neruda gibi, ama ondan daha direngen ve belki de daha güçlü bir biçimde, Âdem olma ve tarihin kendisini kopardığı insanla yeniden birleşme hakkı olduğunu savlar Paz.

Kuşkusuz Âdem konuşan ilk insandı ve aynı zamanda da cinsel ilişkiyi gerçekleştiren ilk insandı: Paz şiir yazma ve sevişme eylemlerini temelde aynı madalyonun iki yüzü olan Âdem tarzı girişimlere dönüştürür. Ozanın görevi, Âdem'in de yaptığı gibi dünyayı yeniden adlandırmaktır. Ozan hiçbir fethedici Âdem'in tanımlamalarını kabullenmemelidir; onun sözcükleri tümüyle yeni bir temel kurmalı ya da başlangıçtaki temeli yeniden keşfetmelidir. Benzer biçimde, sevişmek Âdem'in davranışlarını yeniden canlandırmaktır: Sevişen çift ilk sevişen çiftle özdeşleşir, sevişme eylemi aralarındaki zaman boşluğunu ortadan kaldırır ve sonuçta tarihin kanlı ve yalancı yörüngesini yok eder.

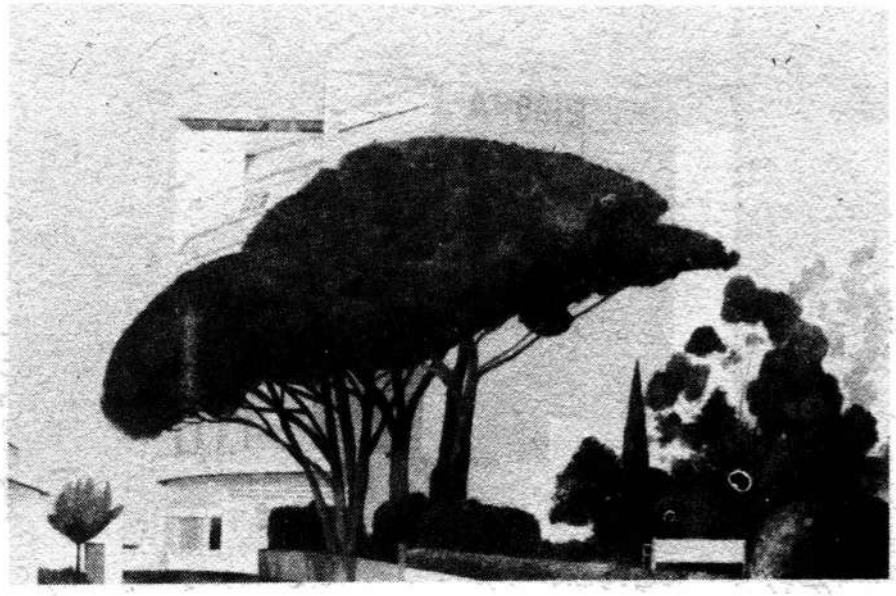
Cinsel birleşme ile şiir yazma arasındaki bağlantı Paz'ın şiirinin temelini oluşturur. Her iki eylem de aynı sonucu getirir: Ozanın, kendisini istenci dışında biçimlendiren her şeyden kurtulması, tarih ve zaman olgularından kurtulması ve sonuçta gerçek, yeni ya da "öteki özbenliği"nin filizlenmesi. Her iki eylem de kökene, "başlangıçtaki çıplaklık"a dönüşü sağlar. Atılan giysiler, tarihsel gerekliliğin kabul ettirdiği giysilerdir ve tarihsel gereklilik, hiçbir yerde kabullenilmiş dil imgelerinde olduğundan daha kapsamlı değildir. Bu giysiler atılınca ve bir benzeri olmayan sözcükleriyle ozanın gerçek doğası — babasının ona verdiği doğa değil — açığa çıkacaktır. Çünkü Paz, şiir yazma ve sevişme eylemleriyle, kendi kendisinin babası olma hakkı olduğunu savlar. Birleşme eylemini gerçekleştirir ve bir metin ya da bir soy oluşturur. Her iki durumda da, bu onun yeni ve kendisinin yarattığı özbenliğin varlık kazanması demektir. Ozan dille ya da kadınla birleşir ve bunlar sonuçta yeni özbenliğin annesi olur. Ama bu özbenliği biçimlendiren ozanın kendi tohumudur. Bu bağlantıların en güzel biçimde kurulduğu ve aslında "birleşme" ile sözcük oyunu yaptığı "Blanco" adlı şiirinde Paz "düşünce bir penis, sözcük de bir vulvadır,"[11] der. Paz'ın imgelemi böylece dilin "vulva"sına ulaşır ve orada gerçek ve özgür insanı ya da bu insanı oluşturan şiiri yaratır. Ama oluşturulan şey, aile içi yasak cinsel ilişki türünde bir birleşme ürünüdür. Eğer yeni özbenliğinin babası kendisiyse, bu özbenliğin annesiyle yatmış olması gerekir ve dolayısıyla bu anne kendi annesi olacaktır. Paz, dilin arzu duyulan bir anneye ve günah işleme isteği uyandıran engelleyici bir yasa konumundaki bir babaya benzediğini öne süren çağdaş Fransız geleneğini çok iyi bilmektedir kuşkusuz.[12] Dolayısıyla, gerçek bir şiir yazmak, babaya ihanet etmek, kendisinin sahip olması için dilin sahibini (belki de İspanyol fatihi ya da Engizisyoncu koloni rahibi) paramparça etmek demektir. Şiir yazmak, sonuçta özgürleştirici ama aynı zamanda yasak da olan bir eylemi gerçekleştirmektir: Yalnızca putkırıcı kişi (iconoclast) (dolayısıyla boyun eğici ortodoks gizemci değil) öteki özgür özbenliğinin yaratımını gerçekleştirecektir; yalnızca putkırıcı yitik — ve yasaklanmış — kimliğini yeniden kazanacaktır. Çünkü her suç "bir numarası olan bir hayalet/ve sonsuza değin bir zincire mahkûm edilmiş" olmaktan daha iyidir:

> Suç daha iyi,
> intihar eden âşıklar, yasak ilişkisi
> iki kardeşin iki ayna gibi.[13]

Ama tam olarak bu yeni ya da öteki özbenliğin özellikleri nelerdir? Paz'ın cinsel birleşme ya da şiir yazma yoluyla tam olarak gerçekleştirdiği nedir? Yitik bir kimliğin yeniden kazanılmasını umduğunu gördük. Bunun dışında başka bir şey var mıdır?

Sevişme eyleminde bilinç, bir engeli yenince, çökmeden önce kabarıp her şeyin — biçim ve devinim, yükselme dürtüsü ve yerçekimi kuvveti — desteksiz, kendi kendine yeterli bir denge oluşturduğu bir bütünlüğe ulaşan bir dalgaya benzer... Sevilenin bedeni aracılığıyla bir an için daha varsıl, yaşamdan daha fazla yaşam olan bir yaşama ulaşırız. Benzer biçimde, şiir aracılığıyla da şiirin durağan şimşeğinin parıltısını algılarız. O an her anı içerir. Akmaktan vazgeçmeyen zaman, kendi kendini yenmiş olarak durağan kalır.[14]

Öyleyse gerçekleştirilen şey, yitik bir kimliğin yeniden kazanılma muştusunun yanı sıra, zamanı yenen bir denge ve varsıllık parıltısına ulaşılmasıdır. Bir dalga gibi, bu parıltının da görkemi çöküşünden önceki saniyenin küçücük bir bölümünü kapsar ve Paz'ın şiiri de böyle anlık bir esrime ile bu esrimenin anlık dağılması arasındaki hızlı değişimlerin yazıya dökülüşüdür. "Güneş Taşı" (Piedra de sol,



L'Arbois,
Sainte-Maxime,
1968-69,
akrilik,
113x153 cm
David Hockney

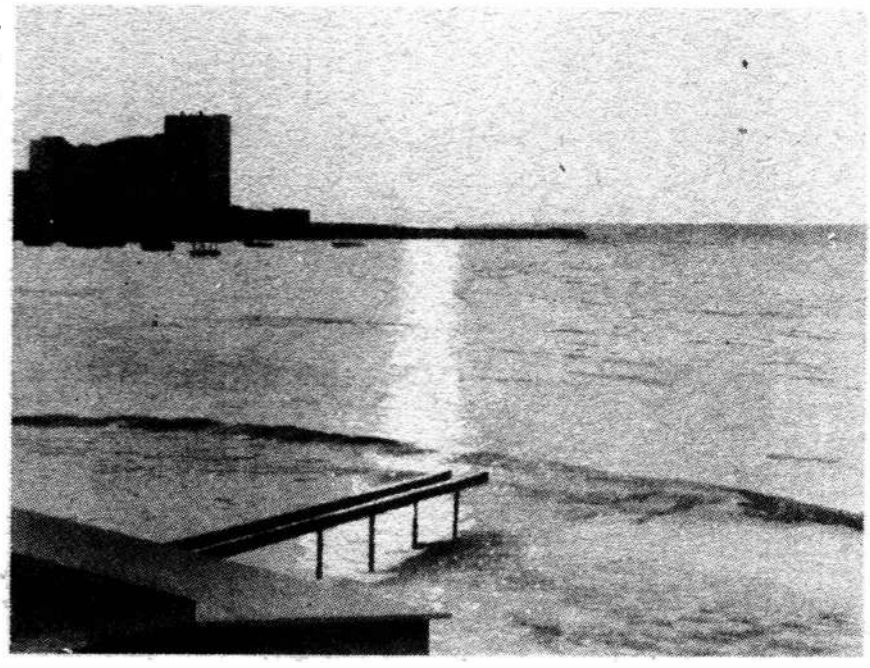
1957) adlı olağanüstü şiiri, başlangıcındaki altı dizenin aynı olan dizelerle sona erer. Dolayısıyla, gerçekte bir esrime arayışı ile esrimenin kaçınılmaz yok oluşunun sergilendiği şiirin sonu yoktur. Olumsal (contingent) dünyanın ve esrime anının birbiriyle çatıştığı döngülerin sonu yoktur. Kabarıp bütünlüğe ulaşan dalgalar her zaman çökecektir. Ama görkemlilik anı öylesine güzeldir ki aramaya değerdir. Kentin anlamsız ve mekanik bir karınca yuvası ile karşılaşınca

Karınca yuvası derin uykuda
Kara çağlayanı kanın
Taş çağlayanı gecenin
Yabanıl ağırlığı hiçliğin
Homurtusu motorların. kocaman kentte[15]

kentin herhangi bir odasında esrime rahatlığına ulaşabilmek güzeldir:

Bugün rasgele bir gün
Rasgele bir odada
Şöleni baş başa iki bedenin
Bayramı varlığı bilmenin bilgisizliğinin
Anlık bir Tanrı yontuyoruz
Baş dönmesi oyuyoruz.[16]

Kimileyin Paz, kent çevresinin baskısını duyduğu zaman kadınında, kentin kaldırım taşlarının gömüp gizlediği doğayı arar. O zaman doğa, (Paz'a göre en çekici yanı akan sudur) gülüşü "kentin çevresine sızan güneş"[17] gibi olan ya da "küçücük. bir oda"nın[18] içine akan suya benzeyen kadın aracılığıyla kentteki varlığını yeniden kanıtlar. Bu örneklerde kadın, Neruda'nın kadınlarınınkine benzer bir rol oynar. Ama Paz'ın kırlara duyduğu özlem Neruda'daki kadar büyük değildir. Kadın esrime anını oluşturduğu zaman, doğanın yıkımına yol açmadan kentin biçimini değiştirebilir, onu tümüyle daha anlamlı, daha güzel kılabilir. Böyle anlarda, "kent bir yürek gibi kabarır"[19]; "gecenin derinliğinde sularda gezintiye çıkar";[20] "sevdiğim kadının bacakları"[21] olan "uzun bacaklar"a sahip olur. İki genç insanın sevişmesi sırasında, Londra metrosu bile başka bir görünüme bürünebilir. Bu iki genç sayesinde birdenbire:



Sabah Erken,
Sainte-Maxime,
1968-69,
akrilik,
122x153 cm

David Hockney

Her şey kapı
Her şey köprü
Yürüyoruz şimdi öteki kıyıda.[22]

Ama onlar bile Dünyayı sonsuza değin durduramazlar, zamanın akıp gitmesini engelleyemezler:

Ölmüş ve horlanmış yıllar yığını
Irzına geçilmiş mevsimler
Bir kükremeyle oyulmuş yüzyıl
Kan piramidi
Günü yılı yüzyılı kemiği kemiren saatler.[23]

Paz'ın şiirinde, esrime ve olumsallık arasındaki savaş alanını oldukça tutarlı bir imgelem bezer. Şimdi bu imgeleme daha yakından bakalım. Çünkü Paz'ın şiirinin özünü oluşturan şey, ondan çıkarılacak düşüncelerden çok imgelemidir ve zaten düşünceler kendilerini oluşturan imgelerden soyutlanamazlar. Eğer biz okur olarak, Paz'ın ulaşmayı amaçladığı esrime anı deneyimine katılmayı becerebilirsek bu, ozanın kullandığı imgelerin varsıl çağrıştırıcılığı sayesinde olur. Ama ne yazık ki bu imgeler hakkında ne yazılırsa yazılsın onların tam hakkını veremeyecektir. Çünkü Paz'ın şiir dili güçlü ve devingen bir anlam varsıllığına sahiptir. Hiçbir sözcüğün tam yerine oturmasına ya da tek bir göndergeye bağlı olmasına izin vermez Paz. Dolayısıyla Paz'ın imgeleminin herhangi bir betimi, yalınlaştırıcı genellemelerle yetinmek zorunda kalacaktır.

Paz'ın en ünlü şiiri "Güneş Taşı" adlı şiiridir. Şiirlerinin çoğu bu başlıkla özetlenen bir girişimi sergiler: Taşları güneşe döndürme girişimi. Bu şiirin başlığı, gökbilimsel, tarihsel ve söylencesel anlamlarla yüklü oyma işaretlerle bezeli ve ortasında Güneş Tanrısı'nın başının simgelendiği büyük bir taş olan ünlü Aztek Takvim Taşı'na yönelik bir göndergedir. Ancak, Paz'ın yapıtındaki güneşin ve taşın anlamını belirleyebilmek için Aztek mitolojisi konusunda uzman olmak gerekmez. Takvim Taşı, Aztek evreninin sonsuzluğunu simgeler. Ama bu taş güneş olmazsa hiçbir anlam taşımaz. Güneş — ya da özgürce akan su — olmazsa, taş cansızlık demektir. Şiirin görevi taşa can vermek, ona güneşi getirmek ve canlı bir organizma gibi yaşayan ve soluyan bir varlığa dönüştürmektir. Şiir bunu

yapamazsa, ölü insanların — diriltilmeleri gereken Aztekler kadar ölü insanların — ölü bir simgesi olacaktır. Dolayısıyla şiir geliştikçe "taş uyanır:/karnında bir güneş taşır".[24] Taşlar duvar yapımında kullanılırlar ve duvarlar da özgürleştirici çevreni (horizonte) görmemizi önleyen engellerdir. Öyleyse duvarların da canlanması gerekir, böylece "taş çığlık atar / ve duvar soluk alır bir akciğer gibi".[25]

Paz'ın şiiri taşa can verme çabasıdır. Taşlar donuk nesnelerdir: Bundan ötürü Paz'ın şiiri aynı zamanda donukluğu ışığa dönüştürme çabasıdır da. Neruda'nın şiiri kadar sık olmasa bile, Paz'ın şiiri de açılışı ışığın donukluğu yenmesini ve o ana değin uykuda olan cansız taşta gizli ışığın özgürlüğe kavuşmasını muştulayan göz kapakları (párpados) imgeleriyle doludur:

> Yerini bir başkasına ve bir başkasına bırakıp gitti an,
> düş görmeyen taşın düşlerini düşledim
> ve yılların sonunda taşlar gibi
> tutsak kanımın şarkı söylediğini duydum,
> deniz ışıktan bir mırıltıyla şarkı söylüyordu,
> teker teker yıkılıyordu duvarlar,
> parçalanıyordu bütün kapılar
> ve güneş gizlice süzülüyordu alnımdan,
> kapalı göz kapaklarımı açarak,
> varlığımı saran kundağı çözerek,
> koparıyordu beni kendimden, ayırıyordu beni
> uyuyan taştan yüzyılların yabanıllığından...[26]

Paz'ın imgelemini oluşturan birçok öğe bu parçada sergilenmektedir: Uyuyan zaman-yüklü taş, sonunda özgürlüğe ulaşan tutsak (yaratıcı?) kan, tutsak eden duvarlar ve açılmayı ya da denizin sağır edici ışığıyla parçalanmayı bekleyen kapalı kapılar, göz kapaklarını açan ve sonunda taşları uyandırıp canlandıran özgürlük kaynağı güneş. Tutsak olan her şeyi kurtarmak ve doğayı tüm yüklerinden arındırıp görkemli bir yengiye ulaşmasını sağlamak yönünde ne denli tutkulu bir çaba harcandığı kolayca görülebilmektedir.

Paz'ınki gibi bir esrime anı arayışı, bir yolculuğu anıştırır ve Paz eğretilemelerle şiirinde sürekli bir yolculuk içindedir. Onun yolculuğu, karanlıkta, körü körüne, el yordamıyla yapılan bir yolculuktur:

> çılgınlığımı, odaları, sokakları izliyorum,
> el yordamıyla yürüyorum koridorlarından
> zamanın ve aşağı ve yukarı basamaklarından
> ve dokunuyorum duvarlarına ve kımıldamıyorum,
> dönüyorum başladığım yere, senin yüzünü arıyorum,
> kendi özbenliğimin sokaklarında yürüyorum...[27]

Ozanın kadınla birleşmesi, çoğun, el yordamıyla klitoristen çok daha önemli bir şey aramak için çıkacağı bir yolculuğun da başlangıcıdır: "Dünyadan geçer gibi bedeninden geçiyorum", "sudan geçer gibi gözlerinden geçiyorum", "aydan geçer gibi alnından geçiyorum".[28] Şiirin kendisi de karanlıkta ışığı aramak için çıkılan bir yolculuktur. Şiirler "eski varlığımızın ayak izleri" değil, "bizi şimdiki varlığımıza götüren yollar"dır.[29] Bu nedenle Paz'a göre şiir hiçbir zaman var olanın betimi olmamalı, bir arayış, bir serüven, bilinmeyene doğru ve sonucunu ozanın önceden hiç kestiremeyeceği bir yolculuk olmalıdır. Ve dolayısıyla, ozan şiirini nasıl sonlanacağını hiç bilmeden yazar.[30]

Yolculuk bir kapının açılmasıyla başlar. Kapı açıldığı zaman bir çevren göze çarpar ve bu çevren yolculuğun ereğidir. Bu bir çevren değilse, bir orilla, yani ırmağın öteki kıyısı, öteki bilinmeyen "taraf"tır. Şiirin ya da sevişme eyleminin amacı, bir kıyıdan öteki kıyıya ulaşan bir köprü (puente) kurmaktır. Bu köprü "yürek atışlarının kurduğu bir köprü"[31] ya da kadının "öteki sahile dokununca havaya dönüşen bir su kemeri" biçimine bürünen bedeni olabilir —

Bir kemer
Sudan, dokununca öteki kıyıya
Dönüşür havaya.[32]

Oysa, şiir ve sevişme olgularının hiç gelişmediği "Repeticiones" adlı tekdüze kentte, yalnızca "çökmüş bir köprü ve boğulmuş bir insan"[33] vardır.

Şu ya da bu biçimde ulaşılması gereken bir "öteki kıyı" düşüncesi her zaman Paz'ın şiirinin odak noktasını oluşturmuştur. 1955 yılında, André Breton'un "büyülü sanat" (l'art magique) konusunda hazırladığı ankete verdiği yanıtta, Paz "öteki kıyı"ya (l'autre rive) ulaşmak için "ölümcül bir sıçrama" (saut mortel) yapılması gerektiğini belirtmiştir.[34] Ve Paz, doğu gizemciliğinde Breton'a özgü bu düşünceyi besleyen bir kaynak bulmuştur. Doğu kaynaklı şiirlerini topladığı *Ladera este* (1968) adlı yapıtında yer alan "Vrindaban" şiiri için yazdığı bir notta, *Prajnaparamita Özdeyişleri*'nde (Sutra) bir "Öteki Kıyı" kavramının varlığından söz eder: Bilge Kişi, bir "kıyı"dan ötekine geçerek görüngüsel dünyadan arınıp bilgeliğe ulaşır.

Öyleyse şiir bir yolculuktur, bir "kıyı" ile bir başka kıyı arasında sözcüklerle kurulan bir köprüdür ve ozan bu sözcüklerin bir yanından öte yanına, başıboş bir hacı gibi yolculuğa çıkar:

Başıboş bir hacının adımları
Bu incecik sözcük köprüsünde.[35]

Şiir belki de her zaman bir sözcük köprüsü olmayı amaçlamıştır; her zaman dünyanın farklılıklarını sözsel olarak birleştirip birbiri içinde eritmeyi amaçlamıştır: Yukarıdaki alıntının Góngora'nın "Soledades" şiirinden alınan ilk dizesi bunu yansıtmaktadır. Góngora belki de İspanyol dilinin en tutkulu sözcük birleştiricisi ve sözcük gezginidir. Paz'ın şiiri de, büyük bir tutkuyla yaşamın, ölümün, bedenin, suyun, toprağın, ışığın, karanlığın özdeşleştiği birleştirme edimini gerçekleştirme amacındadır. Bu birleşmede

yaşam ve ölüm
sende birleşiyor, gecenin kadını,
berraklığın kulesi, şafağın kraliçesi,
ay bakiresi, su ananın anası,
dünyanın bedeni, ölümün evi....[36]

Bu tutku dolu yolculuk çoğun ozanı en baş döndürücü yüksekliklere götürür. Dolayısıyla sevgi kucaklaşması da o denli korkunç bir yükseklikte gerçekleşir ki, bu kucaklaşmadaki esrime anının bu denli sık baş dönmesi ile doruğa ulaşması şaşırtıcı olmaz.

Gözlerin açılıyor ve kapanıyor
Fosforışıl hayvanlar

Aşağıda
Sıcak vadi
Kabaran ve kırılan dalga
Bacakların açık.[37]

Bu görkemli yüksekliklerde, çoğun bir kayadaki bir yarık, bir "peña (ya da piedra) hendida" ile karşılaşırız. "Vrindaban" da Paz, yarığı "biçimi olmayan bir baş dönmesi"ne dönüşen "yarık bir taş"ta bir kadın biçimi gören bir sadhu'dan (ya da göçebe derviş) söz eder.[38] Ve "Blanco"da

döne döne atmaca düşüncesinin gördüğü
kara düşüncenin çevresinde yarık kayanın üzerindeki keçi
yün örtüsü birleşmenin çıplak yer
çıplak kadında bir zaman vuruşunun anlık görüntüsü.[39]

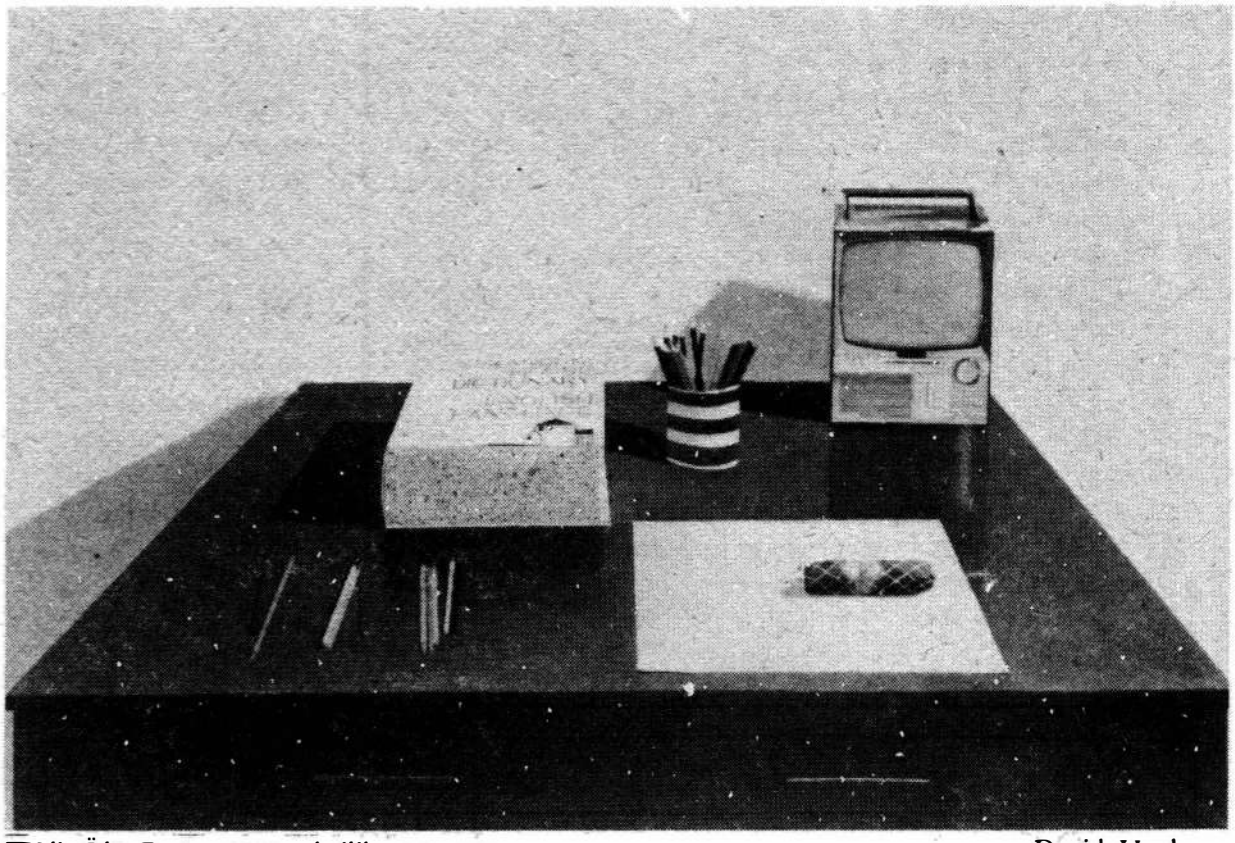
Bu yarığın anlamı nedir? Bunu açıklayan bir ipucu, "Vrindaban" için yazılan bir notta bulunabilir. Bu notta Paz, "Hint mitolojisinde kimi taşlar, özellikle biçimleri cinsel yarığı (la hendidura sexual) yani yoni'yi çağrıştırıyorsa, Büyük Tanrıça'nın işaretleridirler," der.[40] Dolayısıyla, Hint mitolojisi Paz'ın şiirde amaçladığının gerçekleşmesine katkıda bulunmaktadır: Taşlara can vermek, onları organizmaya dönüştürmek; çünkü o zaman taş tanrıçanın cinselliğiyle bezenme başarısına ulaşacaktır. Ama, biraz sonra da göreceğimiz gibi, bu imgenin çok daha karmaşık bir anlamı vardır.

Yukarıda verilen ve "Blanco" adlı şiirden alınan bölümde, soldaki sütun (önsözde belirtildiğine göre) bir aşk şiiridir, sağdaki sütun ise, imgelem üzerine yazılmış bir şiirdir. Bu nedenle bu iki sütun birlikte okununca sevişme eylemi ile imgelem ve sonuçta *şiir* yazma edimi arasında bağlantı kurmaktadır. Ozan şiir yazarken bir keçi ya da atmaca gibi, çok büyük yüksekliklere ulaşmalıdır. Seven kişi de bunu gerçekleştirmelidir ama bunu yaparken bir yarıkla karşılaşacaktır. Bu yarık bir kadının cinselliği ise doldurulması güç bir boşluk değildir. Ama bundan da öte bir şeydir bu boşluk. Bu boşluk, iki sözcüğü ayıran boşluktur ve şiirin doldurması gereken de bu zorlu boşluktur:

Şiir
Yarıktır[41]
Boşluktur
Bir sözcükle bir başka sözcük arasında.[42]

İki sözcük arasındaki bir boşluğun özelliği nedir? Boş bir uzamdır kuşkusuz, en blanco'dur. Ancak, bu boşluk ozanın ereğidir, çünkü şiir her şeyden önce yazılı sözcüklerin sınırlarını aşmalı, olanaksızı gerçekleştirmeli — iki sözcük, hatta iki hece arasındaki boşluğu doldurmalıdır. "Blanco"da bu biçimde birleştirilip kaynaştırılması gereken iki hece, "Sí" ve "No" biçiminde ortaya çıkar. Bunların birbirine âşık iki hece olduğu anlatılır bize. Ama yalnızca âşık olmaları yeterli değildir: Aralarındaki boşluk yok edilmeli ve tek bir hece haline gelmelidirler.

"Blanco"da, şiirin sonunda ulaştığı nirvana benzeri görü de boşluk kavramıyla benzeştir. Tümüyle saydam bir görüdür bu — "geriye yalnızca saydamlığın kaldığı" bir hiçliktir.[43] Göz kamaştırıcı aydınlıkta bir berraklığı vardır, ama bu berraklığın aydınlığı yalnızca tam bir boşluktan soyutlanmış en uzak parçacıktır. Cinsel birleşmenin ardından gelen aydınlanma da göz kamaştırıcı ve sözsüzdür; bu



TV'li Ölü Doğa, 1969, akrilik, 122x153 cm — David Hockney

aydınlanma söze dökülemeyen bir korku ile tıpkı yazılı metnin ardından gelen sayfanın boşluğuna benzeyen bir boşluk arasında bir ip cambazı gibi gider gelir (yazılı metin, şiirsellik okuru etkilemeyi sürdürürken güzel sözcükleriyle anlık bir parıltıya *gebedir* ama sonunda kesin bir hiçliğe yazgılıdır). Bu nirvana benzeri saydamlığın söze dökülmesi olanaksızdır (bu saydamlık betimlenemez): Bu saydamlık yalnızca boş sayfanın bomboş hiçliğinden çıkarılan bir andır. Ve bu boşluk hemen, nirvana benzeri görünün yerini almaya çalıştığı günlük düşüncelerle dolacaktır. "Düşünmediğim düşünceler"[44] denetimsiz biçimde geri dönüp ozanı yeniden "bu" kıyıya çekilmeye zorlayacaktır.

Dolayısıyla Paz'ın şiiri boşluğu — henüz yazılmamış bir sayfanın boşluğunu, ama aynı zamanda kullandığımız sınırlı sözcüklerin birbirleri arasında bıraktığı boşluğu — doldurmaya çabalayan yürekli bir girişim niteliğindedir. Paz'ın şiiri anlatılamayanı anlatma çabasıdır. Bunun yanı sıra, yukarıda gördüğümüz gibi, yürekli bir kararlılıkla dünyayı değiştirmek, dünyayı yeni baştan yaratmak ve görünen her şeyi görünmez, görünmez her şeyi de görünür kılmak için var olan her şeyi yok etmek biçiminde, bir olanaksızı gerçekleştirme çabasıdır.

Paz'ın arayışının son bir imgesi de ayna imgesidir. Kuşkusuz ayna bize var olanı anımsatır. Aynada kendimize bakarız ve acımasız bedenimizin yabanıl bir bağlılıkla yinelenen yansısını görürüz. "Güneş Taşı"nda kadın aracılığıyla yaptığı arayış dolu yolculuğunun mutsuz bir anında Paz, "yinelenen bir ayna koridoru/ susamışın gözleri"[45] içinde olduğundan yakınır. Kendini kadında yeniden görmek yerine, tümüyle bildik, eski susamış özbenliğini görmektedir. "Discor"da

> Yaralı ayna ve kapanmayan yara
> Gözlerle dolu oda
> Bedenlerin çoğalması
> Yüzler ve dudaklar ve adlarla dolu oda
> Aynaların hayaletsi zinası[46]

vardır. Ayna yalnızca acımasızca ve yaralayarak var olanı anımsatmaz, evlilik dışı sevişen bedenleri de hayaletlere dönüştürür. Onları gerçek dışı ya da düşsel kılarken aynı zamanda da gerçek olduklarını anımsatır onlara. Aynaların bedenimizden kaçamayacağımızı anımsatmaları yeterince üzücüdür zaten; bir de bedenlerimizi hayaletlere dönüştürmeleri dayanılmaz bir şeydir. Ama o zaman bile bedenimizden kaçamayız. Ancak, şiirin sonunda aynalar görkemli bir biçimde "durağan kılınmış bir şimdide yok olurlar".[47]

Ozan gözlerini açık tutarsa, salt var olan dünyayı görecek, ondan kaçamayacaktır. Gözle görünen tümüyle görünür, gözle görünmeyen de yine görünmez kalacaktır. Öyleyse bunun çözümü ozanın gözlerini kapamasıdır. Ancak o zaman var olan ve bildiği özbenliği değil, yenilenmiş ve öteki özbenliğini görecektir. Ancak o zaman aynanın acımasız anımsatmalarından kaçıp kadının bedeninde bir başka gizli ayna ile, birdenbire yeni yaratılan öteki özbenliğinin yansıdığı "kapalı gözler ülkesi"[48] ile karşılaşacaktır:

gördüğümde beni görüyorum
gözlerimden girer gibi
daha saydam bir başka göze
gördüğüm beni görüyor

gördüğüm benim yaratım
algılama oluşturmadır
düşünceler suyu
gördüğümün yaratısıyım.[49]

Ozan gördüğü şeyde (bir ayna) kendini görür ama artık orada gördüğü "susamışın gözleri" değil, yeni yaratılmış özbenliğidir: "Gördüğüm benim yaratım". Ozan ozanı yeniden yaratmıştır ve ozan hem yaratan, hem de yaratılandır. Bu yeni yaratılan varlık kadının bedeninde olan gizli bir aynada yansır. Nedir bu gizli ayna? Bu ayna, Paz'ın kendini yaratmak için yarattığı şiirdir. Şiir eski özbenliğinin değil, yeni özbenliğinin görkemli bir ayna görüntüsüdür. Ozan, salt var olan dünyayı ya da sıradan, geleneksel bir aynada var olan bedenini görebilen kendi gözlerinden geçip gitmiş ve algılama eylemi sırasında oluşturan daha saydam bir başka göze geçmiştir. Bu gözün, yani yaratıcı ozanın gözünün işlevi, salt var olan dünyayı algılayıp bir ayna gibi yansıtmak değildir. Dünya ile ilişki kurar kurmaz onu bir başka biçime dönüştürür, yeni bir dünya yaratır ya da oluşturur ve böylece ozanın da yeni ya da öteki özbenliğini oluşturur bu göz. Bu gözün gördüğü şey, aynı zamanda ozanın yaratıcısı da olan, yeni oluşturulmuş ozandır, şiirde yaratılmış ozandır (ben "gördüğümün yaratısıyım").

Öyleyse ozanın görevi algılamayı oluşturmaya dönüştürmektir. Şiir betimleyici değil, yaratıcı olmalıdır. Ama yaratması gereken şey salt keyfi bir düşlem değildir. Şiir ozanın ta kendisidir. Şiir yazmak, insanın kimliğini yaratmasıdır, kendini yani babası kendisi olan gerçek ve özgür özbenliğini — babası bir başkası olan özbenliği değil — yaratmasıdır. Şiir eğer bir ayna olacaksa, var olan dünyanın değil, görünür kılması gereken görünmez ve gizli bir dünyanın gizli aynası olmalıdır. Eğer bu gizli dünya, yalnızca kısa ve geçici anlarda ortaya çıkabiliyorsa ve her görünüşünden sonra boşluğa gömülmesi de gerekiyorsa önemi yoktur bunun. Ozan derinlerde, Bataille ile birlikte "Bize kalan tek şey(in)...yorumlar yazmak/ anlamsızca/yazmanın anlamsızlığı üzerine"[50] olduğunun bilincine varsa bile, yine de yüreklilikle bu dünyayı ele geçirmeye ("fijar vértigos")[51] çalışmalıdır. Ve sonunda, şiirin anlık büyüsü, ardından gelen uzamın boşluğuna boyun eğmelidir.

Çeviren: Nesrin Kasap

(1) *Libertad bajo palabra,* Obra poética (1935-58), Meksika, 1960,s.22.
(2) a.y.,s.82.
(3) a.y.,s.295.
(4) a.y.,s.91.
(5) a.y.,s.20.
(6) a.y.,s.55.
(7) a.y.,s.23.
(8) a.y.,s.36.
(9) *El arco y la lira,* gözden geçirilmiş ikinci baskı, Meksika, 1967,s.135.
(10) *Salamandra* (1958-61), Meksika, gözden geçirilmiş ikinci baskı, 1969,s.83.
(11) *Ladera este* (1962-8), Meksika, 1969,s.162.
(12) Bu kavram, Georges Bataille ve Jacques Lacan'ın düşüncelerinin temelidir.
(13) *Libertad,* s.304.
(14) *El arco y la lira,* s.25
(15) *Salamandra,* s.16.
(16) a.y.,s.55.
(17) a.y.,s.63.
(18) a.y.,s.87.
(19) a.y.,s.60.
(20) a.y.,s.83.
(21) a.y.,s.63.
(22) a.y.,s.61.
(23) a.y.,s.62.
(24) a.y.,s.112.
(25) a.y.,s.74.
(26) *Libertad,* s.310.
(27) a.y.,s.305.
(28) a.y.,s.294.
(29) *Ladera,* s.91.
(30) a.y.,s.60.
(31) *Libertad,* s.31.
(32) *Ladera,* s.93.
(33) *Salamandra,* s.16.
(34) Céa, Claude, *Octavio Paz,* Paris, 1965,s.46.
(35) *Ladera,* s.16.
(36) *Libertad,* s.309.
(37) *Ladera,* s.105.
(38) a.y.,s.61.
(39) a.y.,s.158.
(40) a.y.,s.178.
(41) Bu sözcüğü italik harflerle ben vurguluyorum. (D.P.G.)
(42) a.y.,s.92.
(43) a.y.,s.154.
(44) a.y.,s.161.
(45) *Libertad,* s.299
(46) *Salamandra,* s.96.
(47) a.y.,s.98.
(48) *Ladera,*s.144.
(49) a.y.,s.154.
(50) a.y.,s.91.
(51) a.y.,s.90.

GÜZELLİĞİN ANNESİ ÖLÜM

Kemal Atakay

Güzelliğin annesidir ölüm; çünkü yalnız
Onunla bütünlenecek düşlerimiz
Özlemlerimiz.

Wallace Stevens

Hitit krallarının, hayatta iken tanrı niteliğine ulaşmaları olanaksızdı. Öldüklerinde *tanrı olan* kralların yontuları, tanrı imişler gibi kutsanıyor ve bunlara kurbanlar sunuluyordu.[1] Hitit halkının davranışı, bu yazıda tartışmak istediğim konunun bir eğretilemesi sanki: Yaşayana (kral) değil, yaratılana (yontu) tapınma. Ya da sanatın dine dönüşmesi. Ancak bir eylem olarak yontuya tapınmanın önemi yok; çünkü bir yontuya (bir toteme, tanrıya) tapınmak, tapınan kişinin durumunu açıklar yalnızca, bu ise bildiğimiz bir şeydir. Tapınan kişi, kovulduğu cennetin, koptuğu doğanın özlemi içindedir; doğa ile bütünleşmek ister, çünkü insan doğası gereği, ayrıksılığını, yalnızlığını kabullenemez[2]. Tapınan kişi için yaratı söz konusu değildir, bir şeye ya da ötekine inanmakta özgürdür kuşkusuz; ama inanacağı şeyi yaratmaz, olsa olsa kurar, oluşturur.

Sanatın dine dönüşmesi tümcesini açımlamadan önce, yazın alanında bunun ancak şiir için geçerli olabileceğini, o nedenle inceleme konusu olarak şiiri seçtiğimi belirtmek isterim. Düzyazı ile şiir arasında önemli bir ayrım var. Sartre'ın da belirttiği gibi «şiirde sözcüklerin imlemi doğallaşmış, sözcüğe sinmiş, onun sesliliği ya da görsel görünüşünce özümlenmiş, yoğunlaşmış, değerinden yitirmiştir, artık o da yaratılmamış, ölümsüz bir nesnedir; ozana göre, dil bir dış dünya yapısıdır.» Öte yandan «Düzyazı sanatı söz üzerine kurulmuştur, kullandığı gereç ister istemez imlemlidir, bir şey anlatır: yani sözcükler öncelikle birer nesne değil, nesnelerin belirtilmesidir. Burada sorun, sözcüklerin hoşa gidici ya da gitmeyici oluşları değil, dünyadaki nesnelerden birini ya da bir kavramı doğrulukla belirtip belirtmedikleri, gösterip göstermedikleridir.» Yani şiir kendine gönderir; yine Sartre'ın söylediği gibi «o bir imlem değil, bir tözdür.»[3]

Şair (ressam, besteci) tanrısal yaratıcılığın keyfini yaşar, çünkü yarattığı bir nesnedir, bir gül gibi, bir kaya, bir ağaç gibi, doğaya eklemlenen, onun parçası olan, öncesiz-sonrasız, yitimsiz bir nesne. Bu nesne, şiirin yazıldığı kâğıtda değildir, yazıda kullanılan mürekkep de;[4] neredeyse, M.C. Anday'ın «Hem yaşıyordum, hem yaşamıyordum/Yeşil gibi, dikey gibi; ses gibi»[5] dizeleriyle dile getirdiği durum söz konusudur şiir için, yani salt bir varoluştur şiir.

Borges *«Hepsi ve Hiçbiri»* adlı öyküsünde, Shakespeare'in yaşamından söz eder; bir yaşam boyu sürdürdüğü arayıştan, kimlik edinme çabasından sonra «Tarihler, (Shakespeare'in) ölmeden önce ya da sonra kendini Tanrı'nın huzurunda bulduğunu ve O'na şöyle dediğini yazar: 'Boşu boşuna onca kişi olan ben, tek ve kendim olmak istiyorum.' Tanrı'nın sesi bir girdaptan karşılık verir ona: 'Ben de tek kişi değilim; senin eserlerini düşlemen gibi, ben de dünyayı düşledim, Shakespeare kulum. Ve sen de düşümdeki suretlerden birisin; ve tıpkı benim gibi, hem herkes, hem de hiç kimse olarak.'»[6] Tanrıyı bile sürekli bir varoluş sorununa sürükleyen yaratıcılık etkinliği, şairi benzeri bir bunalıma sürüklemez mi? İnsanı kendi suretinde yaratan Tanrının sorunu, yapıtını kendi su-

retinde yaratan sanatçıya bulaşmaz mı acaba? Soruya olumlu bir yanıt vermeden önce, ya da bu yanıtı daha belirgin kılmak üzere, sorunun bir başka yönünü görmeye çalışalım.

Anthony Libby'ye göre, çağdaş Amerikan şairlerini birleştiren ortak özelliklerden biri, bu şairlerin temel şiirsel ve ontolojik sorunları mistik terimler çerçevesinde formüle etmeye çalışmalarıdır.[7] Bu şiirlerde ölüm vahiyin bir göstergesidir; yüzyıl ilerledikçe, bu vahiy korkutucu, yıkıma sürükleyici bir durum biçimini alır. Çağdaş şiirin sorunu olarak J.H. Miller'in saptadığı gerçek (çağdaş şiirin bir görüsel [visionary] özne-nesne bütünleşmesini araştırdığı gerçeği), Stevens'da «şiir ben ile dünya arasında mistik bir evliliktir» görüşü ile dile getirilir. Öte yandan, ölüm genellikle ya hiçlikten gelen, ya da hiçliğe götüren bir imge olmasına karşın bir yeniden-doğuşu da simgeler. Zaten buradaki hiçliği, Hegel'in belirttiği anlamda, «salt Varlık ile salt Hiçlik'in bir ve aynı şey» oldukları anlamında ele almak gerekir. Yine, şiir yazmayı «tanrıların adlandırılması» olarak gören Heidegger'in sözleriyle «Varlık'ın özünü algılamak, ancak varolan (ya da olan) bir Hiçlik düşüncesi ile olanaklıdır.»

Anthony Libby'nin, doğuş ile ölüm, yeniden - doğuş ile hiçlik kavramlarının yer değiştirmesi nedeniyle «olumsuz yol» (via negativa) olarak adlandırdığı bu tür bir özne-nesne bütünleşmesi, yine yapısı gereği aşkınlığı değil, içkinliği, dünyanın akışına katılmayı imler. Bu şiirin bir özelliği de «olumsuz yol»a ulaşmada çelişkiyi önde gelen araçlardan biri olarak kullanmasıdır; öyle ki mantık, mantık sınırlarını aşmak üzere kullanılır. Ben ile ötekinin birleşmesi, karşıt uçların uzlaştırılması demek olan gizemcilik şiirin temelini oluşturduğunda (hele şiir böyle bir uzlaşmanın olanaksızlığını, başarısızlığa yazgılı olduğunu dile getiriyorsa) aykırı bir durum ortaya çıkar. Anthony Libby'ye göre böyle bir durum W.S. Merwin'in şiiri için söz konusudur: Merwin'in şiirinde bu sorun olanaksızlık noktasına gelip dayanmıştır, çünkü şairin kimliği hemen hemen hiçbir zaman gerçekleşmeyecek olan böyle bir mistik birleşmeye bağlı görünür.

> Bir türküyü yeniden yazarken
> Yanıldığımı söyleyen dostlar
> Bilmeliler neyi göze aldığımı:
> Gerçekte ben kendimi yaratıyorum yeniden.[8]
>
> William Butler Yeats

Ya şairi kuşatan nesneler dünyası? Kendi dışında hazır bulduğu sözcükler? Tüm bunlar ondan bağımsız olarak varolduğuna göre, şairin yaratıcılığı salt bir yaratıcılık değil demek ki. Acaba öyle mi? Soruyu, *Kutsal Kitap*tan bir alıntı ile yanıtlamak isterim. «Ve Rab Allah her kır hayvanını ve göklerin her kuşunu topraktan yaptı; ve onlara ne ad koyacağını görmek için adama getirdi; ve adam her birinin adını ne koydu ise, canlı mahlûkun adı o oldu. Ve adam bütün sığırlara ve göklerin kuşlarına ve her kır hayvanına ad koydu.»[9] Buradan çıkarılacak sonuç, şairin kendi sözcüklerini kullandığı gerçeğidir. Nesneleri o adlandırmıştı zaten; şimdi, nesnelere seçtiği adları kullanmak istemesi onun en doğal hakkı. Şaire bu hakkı tanımak, sanata saygı göstermek olur. O zaman bugüne dek yanlış sorulan bir soruyu, «Türkiye'de neden bu kadar çok şiir yazan var?» sorusunu değiştirerek, soruyu şöyle sorabiliriz: «Türkiye'de ne hakla bu kadar çok şiir yazan var?»

Tanrının yaratacağı insan için tek malzemesinin kendi sureti olması gibi, şairin de yaratacağı şiir için tek malzemesi kendisidir. Sanatçıyı bir varoluş çemberi içine sokan, onu hep kendisine döndüren, onu «hem herkes, hem de hiç kimse» kılan da budur zaten. «İnsanın kendine özgü etkinliklerden birine (bu yazı bağlamında yaratıcı etkinliğe) indirgenmesi sonucunda yabancılaşmasının kaçınılmaz olduğunu»[10] unutmayarak, yir-

minci yüzyıl şairindeki bu sorunsalın, insan bilinci ile dış dünya gerçekliği arasındaki kopmayı vurgulayan romantik gelenekten kaynaklandığını söyleyebiliriz: aradaki uçurum o denli genişlemiştir ki, şairi, bu uçurumun ancak ölüm ya da gizemcilik ile kapatılabileceği düşüncesine götürmüştür.[11]

Artık, bu ana kadar söylediklerimi toparlayabilirim sanıyorum. Öncelikle, bu yazı çerçevesinde öne sürülen görüşlerin yalnızca yirminci yüzyıl şiiri için geçerli olduğunu, çünkü şairin dile olan güvensizliğinin yirminci yüzyıl başlarında gerçekleştiğini belirtmem gerekir. Aynı biçimde, şairi (yaratıcı etkinliği) tanrısal bir konuma yerleştiren tutumun da yirminci yüzyıl insanının tutumu olduğu unutulmamalıdır (ya da böyle bir yaklaşımın romantik gelenekten aktarıldığını düşünürsek, on dokuzuncu yüzyıl insanı ile birlikte yirminci yüzyıl insanının demek gerekir; ancak yazıda da göstermeye çalıştığım gibi, gittikçe yükselen bir grafik söz konusudur burada). Son olarak, amacımın, yaratıcı etkinlik üzerine genelgeçer bir sav ileri sürmek değil, yirminci yüzyıl sanatçısının bir sorunsalını belirlemek olduğunu söyleyebilirim; çünkü Anthony Libby'nin de belirttiği gibi, «hiçbir şiirsel biçim (mode) sonsuz (ultimate) değildir; şiir, sürekli elimizden kaçırdığımız nihai gerçeklikle ilgili görüşlerimizi sürekli yenilemek yoluyla yaşamını sürdürür.»[12]

(1) Bkz. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, I. Cilt, s.54, Görsel Yayınlar, 1982.

(2) Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Erich Fromm, *Sevme Sanatı,* II. Bölüm: Sevgi Kuramı, çev. Işıtan Gündüz, Say Kitap Pazarlama, İkinci Basım, Ocak 1982. Burada tapınan kişi nitelemesi, sanatçı dışındaki tüm insanları göstermektedir.

(3) Bkz. Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* I. Bölüm: Yazmak Nedir? Özellikle s. 13-26, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İkinci Basım, Nisan 1982.

(4) Bkz. R. Wellek ve A. Warren, *Yazım Kuramı.* On İkinci Bölüm: Yazınsal Sanat Yapıtının Varoluş Biçimi, çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, Altın Kitaplar Yayınevi, Birinci Baskı, Aralık 1982.

(5) Bkz. M.C. Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış,* s. 21: Görünü şiiri. Adam Yayınları, Haziran 1982. Bir yanlış anlamayı önlemek amacıyla, yazıda alıntılanan biçimiyle bu iki dizeyi, Görünü şiirinin yorumunun bir parçası olarak değil, şiirden bağımsız olarak kullandığımı belirtmek isterim; çünkü şiirin bütünü apayrı bir yorumu ve çözümlemeyi gerektiriyor.

(6) Bkz. Jorge Luis Borges, *Yolları Çatallanan Bahçe.* «Hepsi ve Hiçbiri» öyküsü, Çev. Fatih Özgüven, Can Yayınları, 1985.

(7) Bkz. Anthony Libby, *Mythologies of Nothing: Mystical Death in American Poetry 1940-1970,* University of Illinois Press, 1984. Bu paragraf ile bunu izleyen paragraf, Anthony Libby'nin kitabının giriş yazısından alınmıştır. Giriş yazısının tümünü alıntılamak olanaksız olduğundan, yazının önemli bölümlerini çevirerek, bunları bir bütünlük oluşturacak biçimde düzenledim. Yazının akışını bozmamak amacıyla bu bölümü tırnak içinde vermedim.

(8) W.B. Yeats'in başlıksız bir şiiri. Şiiri, *The Poet's Work,* ed. Reginald Gibbons, Houghton Mifflin Company Boston. 1979, adlı yapıttan aldım.

(9) *Kutsal Kitap* (Tevrat), Yaratılış, 2:19 - 20.

(10) Bkz. Güven Savaş Kızıltan, Heidegger'de «Das Man» Kategorisi, Yazko Felsefe Yazıları, 5. Kitap, Yazko Yayınları, 1983.

(11) Bkz. Anthony Libby, a.g.y., s. 9.

(12) Bkz. Anthony Libby, a.g.y., s. 9.

SİMGE VE EŞDEĞER: SANAYİLEŞMENİN ŞİİRİ

Paul West

Bu deneme, günümüzde şiir yazımını engelleyebilecek etkenler üzerinde durmak amacındadır. Çünkü çağdaş yaşamla ilgilendiği ölçüde, şairin bugün karşılaşabileceği güçlükler, geçmişte olduğundan daha keskin biçimler almıştır.

Makine uygarlığıyla bağdaşamayan birçok şair, kendi sanatını, yaşamın olumsuz yönleriyle kirletilmemesi gereken bir avuntu olarak görür. Günümüz şiirini büyük ölçüde belirleyen estetik öğreti budur. Çünkü yeni bir mitos yaratmak ya da bir tartışma açmaktansa, kayıtsız kalmak, ne de olsa daha kolaydır.

Alle Dinge sind poesiereif.[1] Kendi uygulaması tümüyle bu doğrultuda değilse de, Rilke'nin sözünde bir gerçek payı olabilir. Şarap, ekmek, yağmur, keçi ve güneş gibi eski ilkel simgeler ya da Dionysos ve Zeus gibi varlıklar üzerine soylu sözler etmek güç değildir. Bu simgeler, anlamlı ve değerli sanatın ayrılmaz bir parçası sayılan duyumsallığın temeli olagelmiştir. Çok eskiden beri durmadan yinelendikçe daha da yücelip soyluluk kazanan bu simgeleri, biz de bu nedenle, bilerek. kullanırız. Ama bunlar, özünde "şiirsel" olan kavramlar değildir. Gerçekte hiçbir şey şiirsel değildir. Şiirsel ya da güzel şey, biz nerede bulmak istersek, oradadır. Varolan her şeyi güzel ve unutulmaz kılan, kılmak zorunda olan da şairdir. Yeats kent yaşamını, Edith Sitwell kırda yaşama özentisini yadsırken, ya da Stefan George *heute Kunst*'u[2] savunurken, birey olarak bazı şeylere karşı çıkıyorlarsa, bu doğal haklarıdır. Ama aynı zamanda iyi birer şair olduklarını düşünürlerse, buna hakları yoktur. Övgülere, yergilere ne gerek var: yararı olan dürtülerle büyük amaçlara yönelen şairlere herkes değer verir. Doğal olarak, değerlendirme yaparken, en iyi şairleri, yani yaşamı ele alışı en dürüst olanları, yaşamın tümü üzerine yazarken, en unutulmaz, en büyüleyici bir biçimde ona yeni anlamlar kazandıranları ölçüt almak daha doğru olur. Gerçekte belirli ritmik kalıplara uyarak yazan herkes şiir yazmış olur ve herkes istediğini yazabilir. Ama Donne, Blake, Verhaeren ve Eliot gibi şairler, isteklerinden daha ağır basan bir zorunluluk ya da sorumluluk duygusu taşırlar. En kolay olanı yazmak istemezler: Hümanistler için önemli bir inanç öğesi olan, açıklanması güç bazı dürtülere bağlı kalırlar. Kimsenin onlara vermediği birtakım görevler üstlenir ve yalnızca bu görevlerin yerine getirilmesine yönelik hakları olduğunu düşünürler.

Görevlerden biri dürüstlüktür: Çok yavan, çok sevimsiz de olsa, gerçeği ele alma dürüstlüğü; alışılmışın çarpık yolunu izlememe dürüstlüğü. Öyleyse, maden ocaklarını, gecekonduları, havaalanlarını, yeni blok apartmanları, yeni fabrikaları ve yeni barajları yapıtlarına almak istemeyen bir şair, dürüstlük ilkesini, dar bir güzellik ilkesiyle, konuyu işlerken gösterilen sezgi ve çabadan değil de, eskiden beri geçerli olan ve eskidikçe değer kazanan belli konuları işlemenin kendiliğinden yarattığı, çaba harcamadan elde edilen bir güzellik ilkesiyle değişiyor demektir.

Bugünkü yaşam biçimimizin tümünü oluşturmasa bile, eski şiiri dolduran içerik, varlığını başka yollarla sürdürmektedir. Çoğumuz, bir süre ilkel yörelerde kalarak bile edinemeyeceğimiz bazı deneyimleri, genellikle yalnız sanat yoluyla edinebiliriz. Kendi seçimlerimiz ve koyduğumuz sınırlamalar, bizleri benliğimizin doğal yanlarından uzaklaştırmıştır. İspanyol Pueblo[3] yaşamı, tam açıklanamayacak bir anlamda bugün de ilkel ve doğaldır. Bu "doğal" yaşam biçimine, hava durumu, hayvanların gereksinimleri, dinin katı kuralları ve kıraç toprağın verimsizliği egemendir. Köyler küçük, kapalı topluluklardır; köy geleneğinin yarı göçebe ve feodal bir temele dayanmadığı Amerika'da böyle bir durum yaşanmamıştır. Zeytin ağacı, selvi, çoban püskülü; öküz, eşek, keçi; ekmek, et ve şarap; çan, kaval, türkü: Köylü kafasında bütün bunlar, ilkel bir kişileştirme eğilimiyle, aynı ölçüde ilkel bir kuttören düşkünlüğünden güç alan basit anlamlar taşır. Ama, sözgelişi, üzüm sıkma teknesinin, incelmiş yazınsal beğenileri olan biri için başka, bir köylü için başka bir anlamı vardır. Biri için bu, bir tür doğal yaşama biçimidir; öteki içinse yaşamın ta kendisidir. D.H. Lawrence, Sartre ve Gide'in yapıtlarında belirgin olan *nostalgie de la boue*[4], burjuvaları sarsmak için ortaya atılmış bir çamur özlemi değil, tümüyle yitirilmiş, artık geri getirilmesi olanaksız değerler bütünü olarak görülen ilkel yaşam biçimine duyulan özlemdir. Çünkü bugün, karşıtı olan, makine dünyasının varlığını şiddetle hissetmeden ilkel yaşamı düşünmek olanaksızdır.

Batılı okuyucu, Yunan — ve Arap — yazınından esinlenmiş yapıtlardan, yerel ya da uzak diyarlarda geçen pastoral şiirlerden usandı artık. Geleneği sürdürme ve zenginleştirme yolunda gerçek sorunlar, mekanik presi üzüm sıkma teknesi, dev uçakları da güve olarak ele alan bir atılımla birlikte başlar. Sözcük anlamının ve yarattığı çağrışımların ötesine geçerek, ırksal bellek diyebileceğimiz sezgisel bir gücü derinden derine canlandıran "gübre ve ölüm" gibi sözlerin taşıdığı saygınlık ve yücelik, yeni şeylere de kazandırılmalıdır. Bunun için, Paul Nash'in "The Personality of Planes" (Uçakların Kişiliği) başlıklı denemesinde yaptığı gibi, bir uçakla bir hayvanın kişiliğini zorlama bir benzetme yoluyla birleştirmeye gerek yoktur. Benzetme yapmaya bile gerek yoktur. Ağırlıklı, kendine güvenen bir modernizm geliştirilene kadar, kendi sertliğini kendi örten yan yana koymalar yoluyla da belki bir şeyler yapabiliriz.

Kumsalda eğri bir dal
Pürüzsüz, parlatılmış
Dünya açığa vurmuş sanki
İskeletindeki gizi,
Kaskatı, beyaz.
Bir fabrika avlusunda kırık bir yay
Gücün bıraktığı biçime yapışan pas
Sert, kıvrık, neredeyse kırılacak.

Bu şiirsel istiridyedeki kum tanesinden, çok güzel bir inci oluşuyor. Şiirdeki kum, birçok şeyle, özellikle de iki ayrı görüşe açık olan sondan bir önceki uzun dizeyle daha geniş bir çerçeve içine oturtuluyor. Kum, beyazla pas arasına yerleştiriliyor: Pasın, fabrika avlusundaki yayla ilgili olduğu hemen göze çarpmıyor. Böylece şiir, kendi başına açıkça varolmayan bir boyut kazanıyor. Özü verimsiz olan nesnelerin çürümesi boyutu. Kuşkusuz bu parça bir uyumsuzluk taşıyor; ve bir gerilim. Pastoral ya da ince bir duygu değil dile getirilen; ama güzel bir duygu. Aşırılık ya da bayağılık yok. Birbiri içinde eritilen şeyler, gariplik yaratmadan, başarılı bir karışım oluşturuluyor.

Erdal Alova

KIZIL SAÇLI KIZ

Üstte, açıkta oturuyordu
kızıl saçlı kız
ışık içinde bir vapur
denizlerden bir deniz.

Dört bıyıklı adam
gösterdi yeşil dişini
kıllı kollarında
altın saatler parladı.

Kimse dayanamadı kızıl saçlı kıza.

Saçları beyaz, kısa
yaşlı yaşlı kadınlar
fısıldaşıp durdular
gelip geçip önünden.

Kimse dayanamadı kızıl saçlı kıza.

Bir kız eridi bitti
kusur arar gözleri
hem korkar bulmaya
gönlü öyle gönendi.

Kimse dayanamadı kızıl saçlı kıza.

Yerlerini değişti
hep delikanlılar
dalıp gitmiş bir adam
yüzüğüyle oynardı.

Kimse dayanamadı kızıl saçlı kıza.

Arkadaşım vardı yanımda
cici bir kız, incecik
onu süzdü yüzümde
beni lafa tutup da.

Kimse dayanamadı kızıl saçlı kıza.

Ben dayandım. Kör oldum.

Oysa Verhaeren'in "L'Ame de la Ville" (Kentin Ruhu) şiirinden yapacağımız aşağıdaki alıntı, nesneleri yeni bir anlam katmadan, canlandırıyor.

Sanki damlar yitip gitmiş
Çan kuleleri, çatılar erimiş,
Yavaş yavaş kımıldayan karaltılarıyla
Bu gri ve kızıl sabahlarda.
Büyük, yorgun bir tren sarsılıp kalkıyor,
Yol, kocaman bir eğimle uzanıyor
Hüzünlü, tekdüze rıhtımlar boyunca.
Orada,
Bir buharlı gemi boğuk boğuk çalıyor düdüğünü.
Ve o rıhtımlarda tekdüze ve hüzünlü,
Ve köprülerde ve sokaklarda
İtişiyor kendi kalabalığında
Yükselen sis perdelerindeki
Gölgeler ve gölgeler.

Binyon, Symons ve Eliot'un *yüzyıl sonu* gece şiirlerindeki bilinçli atılganlık ve parlak buluşlar yok burada. James Thomson gibi melodram yoluna da gidilmemiş. Ama başka seçeneğe yer vermeyen bir kafanın umutsuz yakarışıyla canlı, mitolojik yaşam biçimine dönüştürülmüş bir kent görüntüsü çizilmiş.

Maxence van der Meersch ve Rex Warner, işlenmesi güç malzemeyi başarıyla kullanan yazarlardır. Ama ikisi de romancı; ve roman şiirden daha az incelik ve yapaylık gerektirdiği için, bu yolla sanat katına ulaşmak, gerçekten ulaşılıyorsa, şiirden daha kolaydır. Öte yandan Apollinaire, hafifliğe itilmiş gibidir. Şu dizelerdeki düşüncesizlik "Zone"u (Bölge) güçsüzleştirir:

İsa'dır göklere havacılardan daha iyi tırmanan
Dünya yükseklik rekorunu elinde tutan.

Aynı nedenlerle — yani bu çığırtkanca tutum yüzünden — otuzlardaki İngiliz şairleri hem beğenilmiş, hem de o ölçüde eleştirilmişlerdir. Onların modernlikle ağırbaşlılığı birleştirmeye çalıştığını sananlar, sembolistlerin yenilikle tinsel değerleri birleştirmeye çalıştığını sananlar gibi, yanılmışlardır. Modern olma isteği, birçok şaire ya çok itici, ya da çok çekici geliyor. Mr. Auden'in "Spain" (İspanya) şiirinde, Mr. Spender'in Viyana şiirlerinde ve Apollinaire'in "Les Soupirs du Servant de Dakar"ında (Dakar Topçusunun İç Çekişleri) görüldüğü gibi, anlaşılan, bir mitos yaratabilmek için gerekli olan saygı ve ağırbaşlılığı, yalnızca savaş ve politika sağlıyor.

Çağdaş yaşamın çeşitli konularını çoşkuyla ya da küçümsemeyle ele alan kimi Batılı şairler, ya şiirin ne olduğunu tam bilmiyorlar, ya da "Sovyet Yazını" gibi dergilerde yayımlanan *Pırıl pırıl güzelim hidro-elektrik santralleri* propagandasıyla yanı kefeye konmaktan korkuyorlar. Herhalde, diyelim Galaktionov ve Agranovski'nin *Büyük Projenin Şafağı*'ndaki gibi, kaba ve sert bir sevinci çağrıştıran konulardan kaçınmak zorunda olduklarını düşünüyorlar.

"Santral güçlükle farkediliyor, temel yapıları toprağın altında, Stalingrad Denizi yatağının aşağısındaki su bendinde gizli. Volga Ana nereden bilsin insanoğlunun kendisi için hazırladığı kaderi? Şaşkınlık içinde bekliyor. Her yer sessiz... Derken suyun yolunu değiştiren kapı yavaşça aralanıyor ve Volga Ana

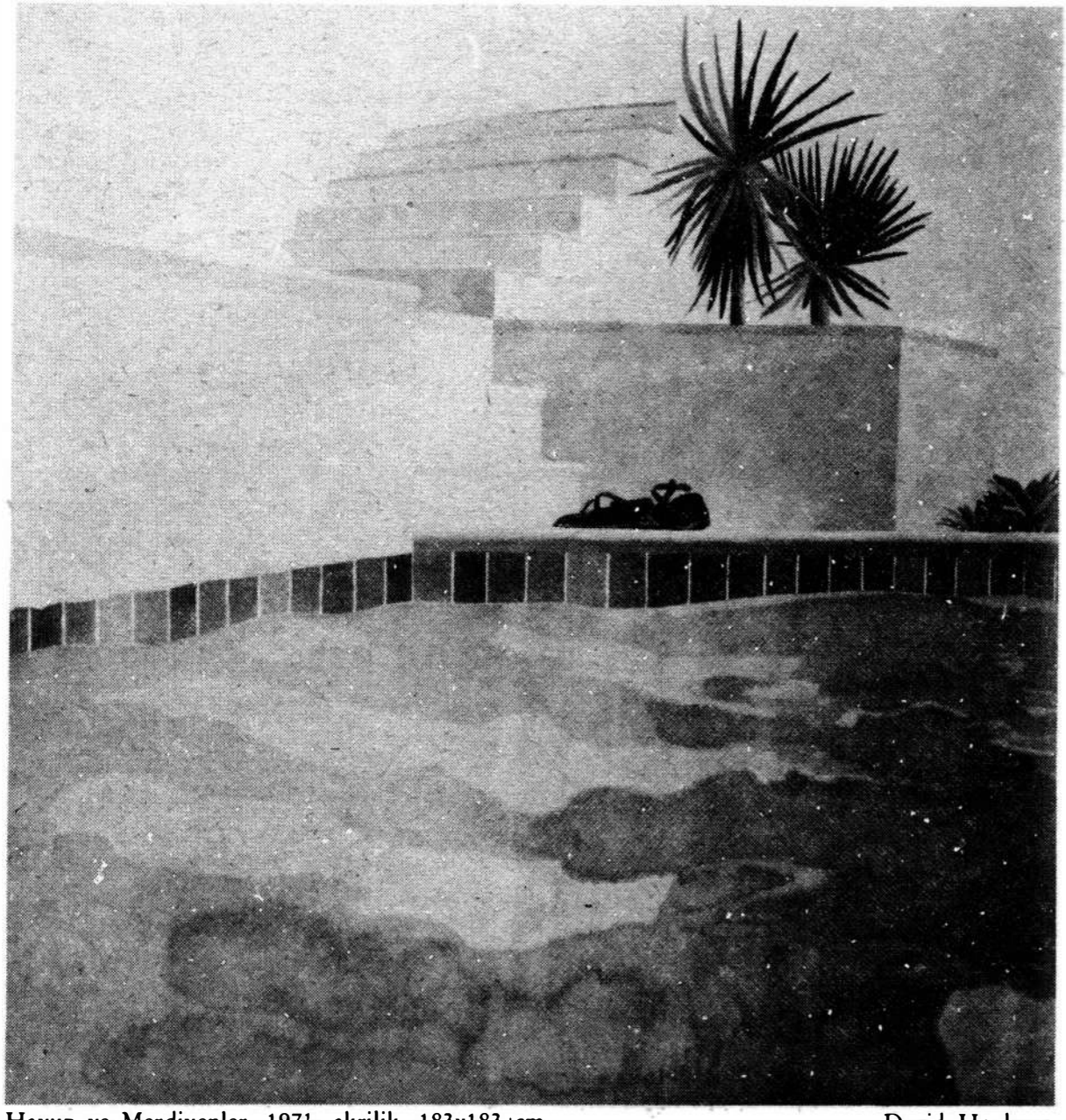
artık kendisinden ne beklendiğini anlıyor; bütün gücüyle dev türbinlerin pervane kanatlarına yükleniyor; kanatlar yavaş yavaş dönmeye başlıyor. Doğayı yenen insanoğlu, ele geçirdiği Volga kıyısında dolaşıyor. Bir zamanlar jeologların çalıştığı yerde yükselen yeni kentin sokaklarından geçiyor, yeşil bahçeli evlerin pencerelerinden onu selamlıyor herkes..."

Mühendislik çalışmalarındaki başarılarla gurur duymak, çağdaş Rusya'nın tekelinde değildir. Bizim de, kuru doklar, yeni barajlar gibi birçok projemiz var. Ama şairlerin durmadan toplumsal gelişme denilen süreçlerin kuramsal açıklamasını yapmaları ya da bunların aşamalarını ayrıntılı olarak betimlemeleri gerekmez. En coşturucu ve en uyuşturucu şiirler, çoğunlukla gerçeğin ötesine geçer, kuramsallıktan kaçınır, tam bir taşkınlık içine düşme eğilimi gösterirler. Valéry, Wordsworth ya da Rilke'nin çoğu şiirleri insanı coşturur, ama ayakları yere basmaz. "Palme", "Cimetière Marine" (Deniz Mezarlığı), "Tintern Abbey" ve "Duino Elegies"de (Duino Ağıtları) son derece kişisel ve karmaşık duygular dile getirilir. Bu şiirlerde uygulanan yalınlaştırma tekniğidir: Çok tehlikeli bir iletişim yolu. Şair fazla yalınlaştırırsa, söylediğinde ilgi çeken hiçbir şey bulamayabiliriz; öte yandan, yeterince yalınlaştırmazsa, büyük bir olasılıkla şaşırır, dile getirilen duyguyu paylaşamayız. Eşine az rastlanır bir duyarlık ve kavrayışa sahip olan okuyucular bile, "Deniz Mezarlığı"nda anlatılan gerçek duygunun tümüyle dışında kaldıklarını sanırlar, çünkü bu duygu, hayranlık yaratan bir ustalıkla denetim altında tutulmuştur. Aynı kişilerden, bu duyguyu paylaşabilenler ise, onunla gelip geçici fiziksel varoluş arasında bir ilişki kuramadıkları için, çabalarının boşa gittiğini düşünürler.

Sanayi toplumu şiirinin ille sevimsiz ve sıkıcı olacağını düşünmemek gerekir. En kötü örneklerinde, maden eritme fırınının üzüm sıkma presine benzetilmesi sıkıcı olabilir. Eşdeğer varlıklar arasında kurulan simgesel ilişki, her zaman incelikten, çeşitlilikten yoksun olmuştur. Yapılacak en iyi şey, gizemli ya da gelecekle ilgili öngörüler biçiminde açıklanan kapsamlı bir mitos yaratmaktır. Makine ustalığına yarı dinsel övgüler düzmeden, tinsel bir tür şiirde kullanılabilecek, politika kokmayan bir simgeler bütünü yaratmak gerekir. Şiirde, M.Rousset'ın "L'Univers Concentrationnaire"indeki (Yoğunlaşan Evren) türden, ama belki öyle durmadan grotesk bir biçimde ölümü anımsatmayan bir şey gerekli bize; belki karikatüre daha yakın ve belki daha az güncel, ama kesinlikle başka, uzak ve gerçekleşebilir bir şey; uygun bir simgecilikle petrol kuyusunu verimliliğin fışkırması, metroyu Minotaur'u kovalama olarak algılamaya izin verecek ölçüde saygın ve çağdaş bir şey.

Gündelik ve yeni olanı işleyerek, gizemli bir şey yaratmak, yalnızca görev duygusuyla başarılamaz. Böyle gizemli bir yapıt, dolaylı olarak insanın yaşamını yeniden düzene sokmasına yardım eder; okuyucu, tüm evrenin kendisinin olduğunu, en karmaşık oluşumlardaki düzeni bile görebildiğini, belirli nicelikler arasında kendi yerini kavrayabildiğini hisseder. Dileriz St. Exupéry ile Hart Crane'in kendilerine özgü aşırılıkları bir yana bırakılıp gerçek başarıları daha da ileri örneklerle yeniden canlandırılır ve Exupéry'nin büyük sözler eden tutumundan, Crane'in bir durulup bir coşan biçeminden uzak bir modern gizemciliğe ulaşılır.

Sanayi dünyasını kucaklayan bir mitoloji yaratmak, bu dünyada olup biten her şeyi hoş görmek değildir; nefret edilen şeylere daha iyi sayıp sövmek için bir ad vermek de değildir. Övgünün ve suçlamanın ötesine geçmek gerekir, çünkü birincisi, parlak sözler etme dönemi çoktan sona erdi, çağın bütünü üzerine kapsamlı değerlendirmeler yapma zamanı geldi; ikincisi, öznel duyguları açıklayıp



Havuz ve Merdivenler, 1971, akrilik, 183x183 cm David Hockney

yorumlar yapmak, kendi kendini yüreklendirmekten öte hiçbir işe yaramaz.

Birleştirici, uzlaştırıcı bir güç gerekli: Coleridge'in tek bir bütün içinde toplama gücü dediği şeye benzer bir güç. Karşıt ve uyumsuz öğeleri uyuşturabilen bir şair, olağanüstü bir gerginlik ve özgünlük taşıyan dizeler yazabilir. Johnson'un Cowley'i, garip bileşimler yapmaya kalkıştığı için değil, bu bileşimleri uyumlu bir bütün içinde toplayamadığı için eleştirdiğini unutmayalım.

Ortaçağ soyluluk geleneğini, *Sir Gawayn* yazarının aklını başından alacak bir noktaya vardıran Donne ve Cowley gibi, modern şair de, geleneksel yöntemleri, Keats'le Shelley'in ruhlarını sızlatacak ve yüzyıl başı duyarlığını altüst edecek biçimde geliştirmelidir. Mr. Eliot'un metafizik şairler üzerinde durması dikkate değer: "Donne için her düşünce, bir deneyimdi; duyarlığını etkilerdi. Yetkin bir şairin kafasında, değişik deneyimler durmaksızın birleştirilir; sıradan insanın deneyimi ise karmakarışık, düzensiz, bölük pörçüktür. Birini sever, Spinoza okur, ama bu iki deneyimin birbiriyle ya da daktilonun sesiyle ya da pişen yemeğin kokusuyla hiçbir ilişkisi yoktur; şairin kafasında ise bu deneyimler, durmaksızın yeni bütünlüklere ulaşır." Mr. Eliot, yalnız kendi şiirinin değil, Pound, Seferis, St.

John Perse ve Laforgue şiirinin de bölük pörçük olduğunun bilincindedir, ama bunun üzerinde fazla durmaz. Bu şairler ayrı deneyimleri birleştirmişlerdir; ama bu deneyimlerdeki ayrılık sürmüş, birbirinin içinde erimeye çok az ulaşılmıştır. Dokunun çeşitliliğine fazla önem vermesi, Pound'un çok yerde zararına olmuştur; zaman zaman "Waste Land" (Çorak Ülke) benzeri şiirler yazabilen Seferis'le Perse, "Mythistorima" ve "Anabase" gibi en iyi şiirlerinde bile, sanki değişik yalınlıkta şeyleri aynı anda ve aynı kavrayış düzeyinde birleştirmeyi başaramamış, değişken anlamlarla zenginleşen, bütünsel bir etki yaratamamışlardır. Hepsinden usta ve kıvrak olan Laforgue, ağırbaşlı bir dengeden yoksundur; hoşa gider, tatlı duygular uyandırır, ama pek bir şey anlatmaya çalışmaz.

Ve Ay, sevimli yaşlı ana,
Pamuk tıkamış kulaklarına.

Seferis'le Perse bugünü çok geniş bir bellek denizine gömmeye çalışırlar; böylece tüm o bölük porçüklük, bir kargaşa içinde yok olur. Kürekler kırılır; gemiler çürür; evler ve yaşamlar parçalanır; ağaçlardan ham incirler düşer; insanlar bir yere varmaksızın oradan oraya dolaşır. Ama bunlar, günümüze özgü izlekler değildir: Tarih duyguları, yaşadıkları çağla ilgili düşüncelerinden daha ağır basan şairlerin yarattığı mitosların izlekleridir. İki şairin de, Ksenophon'la birçok ortak noktaları olduğunu söyleyebiliriz. Ama oradan oraya sürüklenen kişilerini çağdaş Avrupa insanıyla özdeşleştirmezler. Seferis ve Perse kaçış şairleridir, bildik sıkıntıların çeşitliliği içinde yalıtırlar kendilerini. Onların dünyasından tren geçmez: buharlı gemi bile yoktur. Yalnızca Eliot, Whitman ve Hart Crane'in bazı şiirlerinde, kapsamlı bir düşlem, tam bir tinsel doyum noktasına varır.

Öyleyse günümüz şiirinin zarif, dar tekdüzeliğine biraz eleştiri ışığı tutacak, garip kaçmayan, uygun bir ölçüt yaratılabilir. Kaçış duyarlığı ya da ruhsuz (kansız) duyarlık bugün çok güçlüdür. Şiirlerin çoğu, laf kalabalığı ekilmiş zarif çiçek tarhları gibidir, iyice açılmış ya da ilginç bir tek çiçek vermezler. Uzun şiirlerin yayımlanmasına uygun çok az dergi olması, büyük bir eksiklik. Az ve öz anlayışı artık gününü doldurdu. Bunun tam terisini yapmak gerekiyor: Neredeyse şair, romanın bazı olanaklarından yararlanmak zorunda; "Aurora Leigh" ya da "Don Juan" gibi değil, Pound'un "Kantolar"ı gibi, Faulkner'ın *As I Lay Dying* (Döşeğimde Ölürken) adlı yapıtı da şiir alanına giren bir romandır.

Şiir, yapı olarak daha karmaşık, ayrıntıda daha yalın olmak zorunda; belli bildik alanlara tutulan bir ayna olmaktan çok, içine her şeyin atıldığı doymak bilmez bir fırın olmalı. Bu, şimdiye dek özellikle Wells, Junger, Kafka ve Camus gibi düzyazı ustalarının harcadıkları türden bir çaba gerektirir. Bu saydıklarımızın ötesinde, şiirde de, D.J.Enright'ın özlü Kara Ülke Skeçleri ve Mr. Kirkup'un dramatik ve duyarlı denemesi "The Observatory" (Gözlemevi) gibi atılımlar da yapıldı.

Von Hofmannsthal'in yarattığı karmakarışık mitoslar kadar gösterişli olmasa da, bu atılımlar, çağdaş yaşamın bütünlüğünü göstermeye çalışmaları açısından dikkate değer: Bu çabalardaki sarsılmaz aklı başındalık, Marinetti ve Soffici'nin ölümle ilgili grotesk soytarılıklarına ve Mayakovski'nin en hırslı alaya almalarındaki gösterişli modernizme de temellik etmiş olmalıdır. Basmakalıplığın yıkılması gerektiğini düşünmek ve bu yolda çalışmak, Rémy de Gourmont'un özenli, güzel düzyazısı ya da Donne'ın zengin sıralamalarıyla sonuçlandığı sürece olumludur. Oysa Marinetti'nin "Le Monoplane du Pape"de (Papa'nın Tek Kanatlı Uçağı) yaptığı gibi, değişik bir düşünceyi bile, iyice garipleştirilmesi gereken basmakalıp bir şey olarak değerlendirmek, aşırı ve kibirli bir tutumdur.

Hüseyin Ferhad

YÂRİM BİR STEP KURDUDUR
(Şiir Sanatı)

Şiir bir çimen yaprağıdır
ben bir sığırtmaç.

Karanlığın soluğudur şiir
yarasanın sesi.

Yüreğimde bir yıldız uyur
ağlar uyanınca
birer reçine damlasıdır kirpiklerinden süzülen
tutuşur.

Şiir lacivert bir gökyüzü
ben bir turaç.

Sözcük ne renktir bilemem
dilim ne renktir.

Yârim bir kuğudur
göl kıyısınca
kuğurur
ölürüm o kuğurunca.

Çavdarın çiçeklenmesidir şiir
karıncanın ayaklanması.

Yüzüm ne renktir bilemem
dilim ne renktir.

Yârim bir step kurdudur
ben bir karaca
sıradağlar ardımsıra gelir
o uluyunca.

Dirimin fısıltısıdır şiir
ölümün yası.

Bunca maskaralıktan ve bıktırıcı pastoral şiirden sonra, Elizabeth Jennings'in "The Settlers"i (Yerleşenler) gibi, yavan sayılabilecek bir konuyu zenginlik ve saygınlıkla işleyebilen bir şiirle karşılaşmak insanın içini ferahlatıyor.

Doğal evren tümüyle
Uslandırıldı, dizginlendi, deniz bile yıldı,
Ve bir depremin ayaklanması eğerken
Ekinlerin boynunu, yerle bir ederken evleri,
Birkaç kişiyi öldürürken, ertesi sabah bir de bakar
Karşısında yaralı tasarlayıcılar planlar yapan ve işçiler
Kırık tuğlaları toplayan yeni bir kent kurmak için.

Böyle dizeler, Seferis ya da Perse'i anımsatabilir: Aynı kuşbakışı yönelişle tarihin tüm aşamalarının ele alınışı, aynı gevezelikten uzak tutum. Ama Miss Jennings ne Ksenophon'la, ne de Asine'le uğraşmıyor: O daha çok kendi çevresindeki yaşamdan yola çıkarak bir mitos yaratmaya çalışıyor. Umut verici bir çaba; *Poems*'ine (Şiirler) yöneltilebilecek tek eleştiri, mitosu işlemeye yetecek uzunlukta yazmaması olabilir. Ama en modern olduğu sırada mitosa en uzak, mitosa en yakın olduğu sırada da en az modarn olduğundan, bu eleştiri onun boyutsuz ya da etkisiz olduğu anlamına gelmez.

Çağdaş yaşamı anlatmaya çalışırken, şairin sinema sanatından öğreneceği şeyler olabilir. Çünkü sinema, her sahneye siyah-beyazın yarattığı biçimsellik damgasını vurarak, yalnızca gerçeği canlandırıyor olmaktan kurtulabilir. Ama sinema pahalı bir sanat; bu sınırsız ve pahalı ustalığın, en sıradan, en bilinen konuları, başka sanatlardan umulmayacak bir güzellikle işlemesi gerektiğini düşünmek yanlış olmaz. Romanla tiyatroda bile, yavan açıklamaları ve olayların art arda sıralanmasını haklı gösterecek bir gerçekçilik geleneği vardır. Plastik sanatlar ise gerçeği saçmalığa varacak ölçüde çarpıtma hakkını kazanmışlardır. Müziğin de dokusu ve biçimi, işlediği ya da işlediği varsayılan yazınsal izleklerden daha büyük bir önem taşır.

Oysa şiir, en rizikolu yüceltme biçimidir; okuyucuyu tam bir gizemli aydınlanış noktasına, öbür sanat biçimlerinden daha fazla yaklaştırmayı başarabildiği zaman, şiir yazmanın bir anlamı olur. Güç olan, Mann'la Joyce'un düzyazıyla başardıkları ölçüde inandırıcı bir Lubeck ve Dublin şiiri yazabilmektir. Kesinlikle böyle bir şiire gereksinim duyuyoruz; çünkü günlük yaşamımızı etkileyen büyük güçler, bir lirik şiir ya da bir mitos biçiminde dile getirilemedi. Ne şairlerin kayıtsızlığını doğrulayacak, ne de Tennyson'ca güzelliklerle oyalananları utandıracak zenginlikte bir mitos örgümüz yok. Hıristiyan şairler, İsa ile Şeytan'ın kötülükleri çerçevesinde yazabilirler. Ama Hıristiyan mitosunda bile Armageddon[5] ve demir tanrısı gibi bazı gerekli görünen varlıklar yoktur. Weland Smith, Hephaistos ya da Vulcan'ı[6] günümüz mitosuna uygulamak bağışlanması güç bir eskiye düşkünlük olur. Big Brother'ın[7] bir anlamı vardır, ama o da, şiire değil gazeteciliğe özgüdür. İyi seçilmiş bir bağlamda kullanılırsa bir değer kazanabilir; ne var ki bu şiirsel bir kişilik yaratmak değildir. Bağlamı emip kurutmaktır.

Bugünkü çıkmazdan kurtulmanın en uygun yolu, hem ağırbaşlı olmayı amaçlamak, hem de uygun bir alaycılığa ulaşabilmeyi başarmak gibi görünüyor. Eliot, Bernanos, Giraudoux ve Anouilh hazır mitoslardan yararlanır, Junger ve Cocteau kendi mitoslarını yaratırlarken, Orwell ile Wyndham Lewis kalıcı bir alaycılık ölçütü oluşturarak, yarattıkları mitosları fazla ağır ya da bayağı olmaktan kurtardılar. Taşlama için gerekli olan ve yerleşik bir çağa özgü denge öğesi, onların

ayrıntılı uygulanışlarında ortaya çıkmasa bile, böyle değişken ve rastgele mitoslar, her zaman taşlamaya dönüşme eğilimindedir. Nedense, sert görünme özentisinin, Keats'in sözünü ettiği olumsuz yetiyi[8] kazanma çabasından şairi uzak tuttuğuna inanılır. Oysa Yunan şairleri insanı kendi dinlerindeki mitoslar çerçevesinde ele alırlarken, çağımızın inançsız şairi, kendi inançsızlığının alaycı mitosunu yaratmaya çalışarak köksüzlükle akılcı bir tarafsızlığı birbirine karıştırıyor. İçinde bulunduğu çıkmazdan kurtuluş olmadığı düşüncesine bel bağlıyor.Canlı bir mitosa dönüştüremediği bir soyut ölçüte bağlı kalmadan bir şey anlatamıyor; bu soyut ölçüt romanda Orwell, Wyndham Lewis ve Huxley'i tutarsız bir sertliğe, Sartre'ı ve Hemingway'in kişilerini ucuz işçi sınıfı hayranlığına itmiştir. Görünüşte tam bir roman çağında yaşıyoruz: Şiir alanında Mr. Eliot ve "Shadow of Cain" (Kabil'in Gölgesi) yazarı Dr. Sitwell yalnız kalıyorlar. Çağdaş olayların etkileyici bir aktarıcısı olarak şairin içine düştüğü duraklama, romancının düşünür olarak içine düştüğü duraklamadan daha az haklı görülebilir.

Çeviren: Sema Bulutsuz

(1) Her şey şiirleşebilir.
(2) Bugün sanat.
(3) Güneybatı Amerika'da, Arizona ve New Mexico'da yaşayan topluluklar.
(4) Çamur özlemi.
(5) Kıyamet gününde, iyi ile kötü güçler arasında geçeceği düşünülen savaşa sahne olacak alan; mahşer; ölüm kalım savaşı.
(6) Sırasıyla, Kuzey Avrupa ülkeleri mitolojisinde, Yunan mitolojisinde ve Roma mitolojisinde demir işleyen kahramanlar.
(7) George Orwell'in "1984" romanındaki diktatör.
(8) Şairin yapıtına belli bir uzaklıkta kalabilmesi, kişiliğini katmamayı başarabilmesi.

CEVAT ÇAPAN

DÖN GÜVERCİN DÖN

şiir

ADAM YAYINLARI

NECATİ GÜNGÖR

BU SEVDA ÖLMEK

öykü

ADAM YAYINLARI

DAVID HOCKNEY

Marco Livingstone

David Hockney, bu yüzyıl İngiliz sanatçıları arasında en çok tanınmış olandır. 1937'de doğmuş ve 1962'de Londra Royal College of Art'ı altın madalyayla bitirmiştir. Birlikte okuduğu ve basın tarafından "İngiliz Pop Sanatının genç yıldızları" olarak tanıtılan bir grup arkadaşının tümü genç yaşta başarıya ulaştı, ama bunlar içinde Hockney' in baştan beri kendine özgü bir yeri vardı. 1961'de hem Londra'daki "Özgün Baskı" sergisinde gravür dalında, hem de John Moores Liverpool Sergisinde resim dalında ödül aldı. Hockney'le henüz öğrenciyken bağ kurmuş olan Bond Street galericisi John Kasmin, 1963'te onun ilk kişisel sergisini düzenledi. 1967'de John Moores Sergisinde büyük ödülü kazandı ve üç yıl sonra, onu uluslararası üne kavuşturan "retrospektif"lerinin ilkini gerçekleştirdi. Bugün Hockney'in yapıtları, yaşayan tüm İngiliz sanatçılarınkinden daha çok para etmektedir.

(...)

Courbet'den bu yana ve özellikle yüzyılımızda, adanmış sanatçının çağın beğenisine ters düştüğü görülmektedir. José Ortega y Gasset, *Sanatın İnsanlıktan Uzaklaştırılması* adlı denemesinde (1925), şimdi sanat dünyasında yaygın olarak benimsenen şu görüşü ileri sürmüştü: Sahici sanat yalnızca popüler olmamakla kalmaz, popüler olana karşıdır da. Bu yaklaşıma göre, sanatta gerçek başarının ölçüsü yapıtın popülerliğiyle ters orantılıdır; çünkü bu ikisi birbiriyle uzlaşamaz.

Hockney'in yapıtları, sanatla doğrudan ilgisi olmayan pek çok kişi tarafından da sevilmektedir. Belki figüratif oldukları ve bu yüzden kolay anlaşıldıkları için; belki de işlediği konular gündelik yaşamın sıradanlığından bir kaçış sağladığı için... Belki kimilerini ilgilendiren Hockney'in sanatı bile değil, sevimli kişiliği ve onu gazeteciler için "iyi malzeme" kılan pırıltılı demeçleridir. Başka bir deyişle, belki de yanlış nedenlerden ötürü popüler olmuştur. Ama bu, sanatının "sahici sanat"a yönelik olmadığı anlamına mı gelir?

Kimi saygın eleştirmenlerin gözünde, Hockney, ünü değerini aşan, sıradan bir sanatçıdır. Buna, Hockney'in

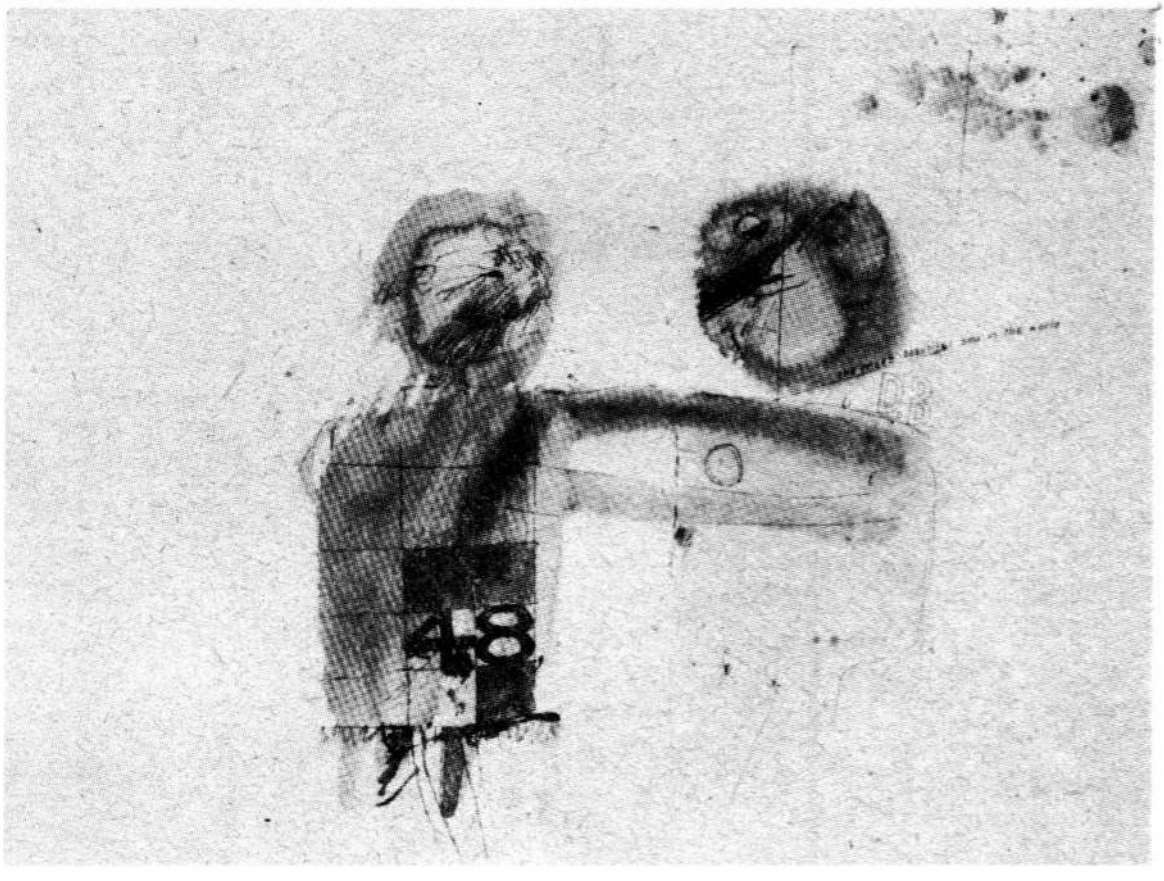
Babamın Portresi, 1955, yağlıboya, 51x41 cm

Oyuncak Bebek İçin Çalışma (No.2)
1960, yağlıboya,
74.9x48.9 cm

sıradan görünmesi yapıtında cevher olmadığından değil, günümüzde bu denli popüler olmak ters karşılandığından ötürüdür, diyerek karşı çıkabiliriz. Hockney'in kendisi de sınırlarının bilincindedir; ama soyut bir büyüklük kavramına erişemedikleri gerekçesiyle yapıtlarını reddetmenin de söz konusu olmadığını düşünmektedir. Her ne kadar büyük sanatçı olma iddiasında değilse de, ona ilişkin son sözün ancak gelecek kuşaklar tarafından söylenebileceğinin farkındadır.

Hockney'in yapıtlarının sığlığı, sürdürdüğü yaşam ve çevresine topladığı kişiler yüzündendir, denmiştir. Hockney bu suçlamayı bilmekte ama saçma bulmaktadır: "Biliyorum, kimileri aşırı lüks bir hayat yaşadığım kanısındalar; ama gerçekten, bana hiçbir zaman öyle gelmedi. Burada, Hollywood'da, yüzme havuzunun karşısında otururken bile, sadece çalışan bir sanatçı gibi yaşadığımı hissediyorum." Yalnız güncel olaylar üzerinde değil, edebiyat, müzik ve genel olarak sanat üzerinde geniş bilgisi olmasına karşın, kültür

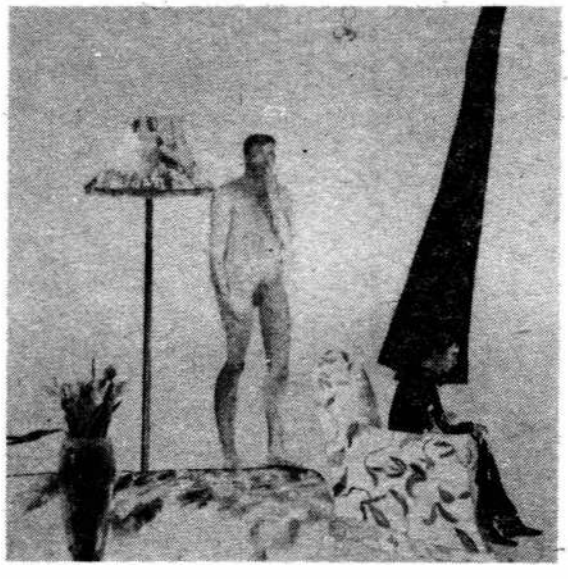
Dünyanın En Güzel Çocuğu, 1961, sulubova ve mürekkep, 48.3x69.8 cm



Gecenin Kraliçesi Olmaya Doğru,
1960, yağlıboya, 124.5x94 cm

birikimini ya da siyasal bilincini yapıtlarına yansıtmak gereğini duymamaktadır. Bakışının sınırlı olduğu suçlaması, çeşitli gezileri sırasında kaldığı lüks otellerde yaptığı resimlerden kaynaklanmaktadır. Ne var ki, Hockney'in "asıl ilgilendiklerinin sınırında kalan bir oyalanma" olarak tanımladığı bu resimlere dayanarak onun sanatını değerlendirmeye kalkmak son derece yanlış olur. Bugün bir sanatçının gezilere çıkması, lüks otellerde kalması olağandır;

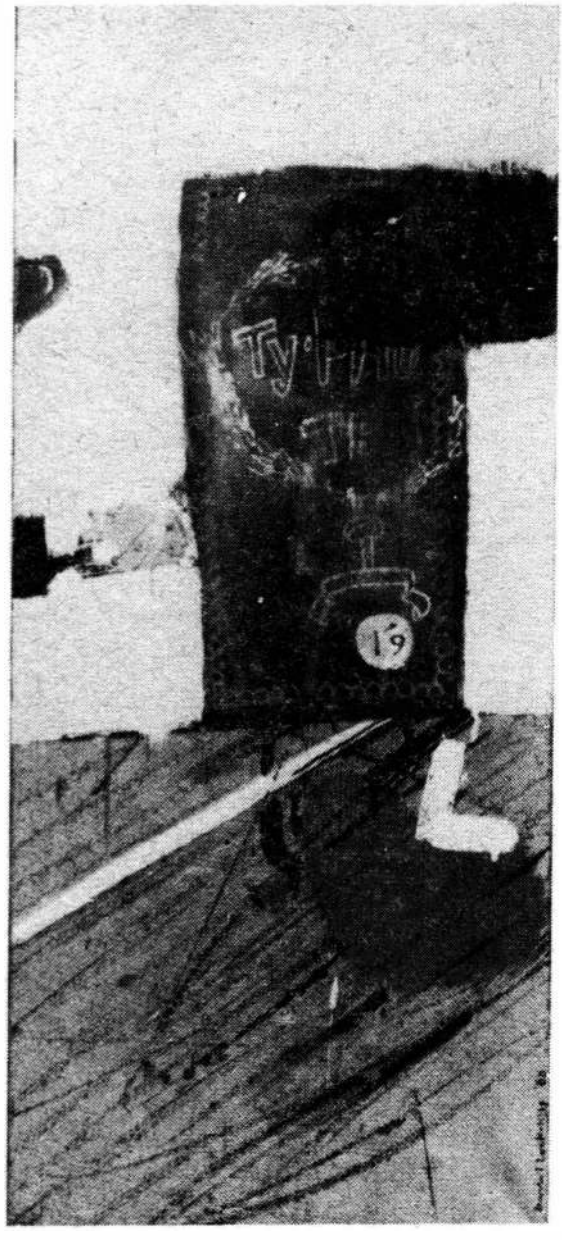
Ev Hali, Notting Hill, 1963,
yağlıboya, 183x183 cm



olağandışı olan, sessizliğe kavuştuğu her anını resim yaparak değerlendirmek isteyen Hockney'dir. Algılarının canlı olduğu saatlerde sanatını uygulamak istediği için onu mahkûm etmek, sanırım büyük haksızlık olur.

Belki sanatçı olarak Hockney'e karşı yöneltilebilecek en ciddi eleştiri, Modernist yaklaşımı bütünüyle benimsemek yerine, Modernizme bir illüstratör tavrı içinde bakmasıdır. Hockney, "sanatın altın çağlarından biri" olarak gördüğü Modernizmin, yapıtlarını ne denli koşullandırdığını kabul etmekte, ama son dönem Modernist sanatın akademizme saplandığı görüşünü ileri sü-

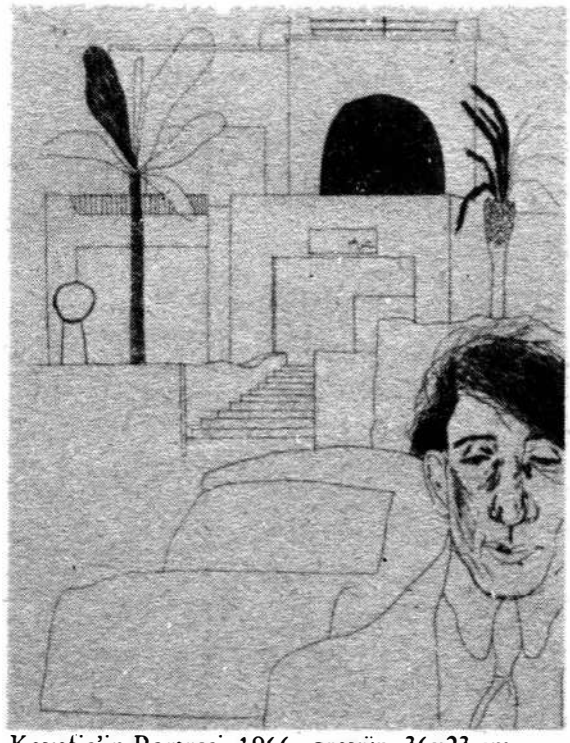
İlk Çay Resmi, 1960, yağlıboya,
74x33 cm



rerek kendini savunmaktadır. Belki de Hockney, günümüzde uzlaşmaz denilen iki şeyi uzlaştırmaya, ciddi plastik arayışlar ile sanat dünyasının dışındaki kitleyi bağdaştırmaya çalışmaktadır. Tehlikeli bir görevdir bu, ama günümüzde tecrit edilmişliği dayanılmaz bir düzeye varan sanatçı, eğer toplumun çalışan bir bireyi olarak yeniden yerini bulacaksa, üstlenmeye değer bir görevdir.

Hockney'in popülerliği ve ticari başarısı, kişisel bütünlüğünü yıkmamışsa bile bir ölçüde zedelemiştir. "Bir an gelir ki, her şey bomboş görünür," diyor Hockney, "sanatla pek ilgilenmeyen kişiler tarafından bile izlenecek kadar popüler bir sanatçı olmak çok tatsız. Basbayağı bir yük. Üstelik zaman kaybettiriyor." Hockney'in sürekli bir ülkeden ötekine taşınması da kısmen kalabalıklardan kaçmak için.

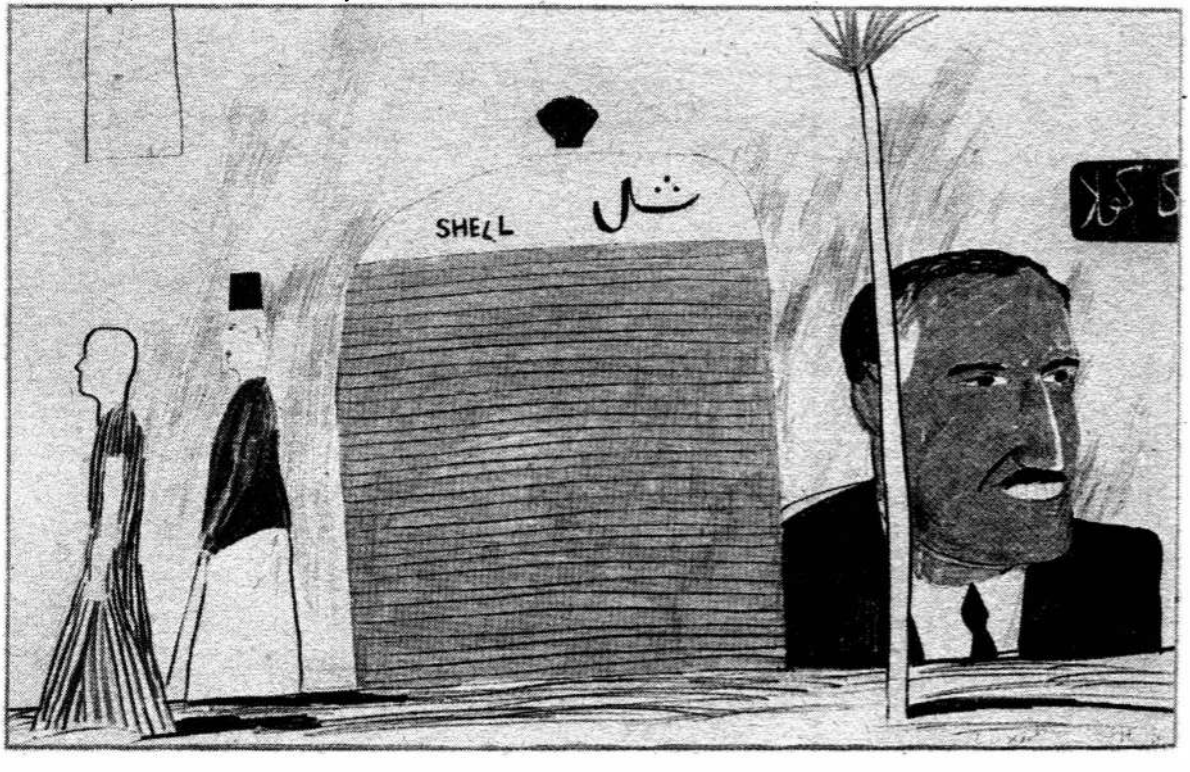
Kuşkusuz Hockney de içinde bulunduğu bu durumdan tümüyle sorumsuz tutulamaz. Örneğin, 1961'de New-York'a gittiğinde saçını sarıya boyaması, hem kişi, hem de sanatçı olarak dikkati çekme isteğinin bir işaretiydi. Kendi deyimiyle, "kendini yeniden yaratmış", bir anlamda, sanatını pazarlamada kendini amblem olarak sunmuştur.



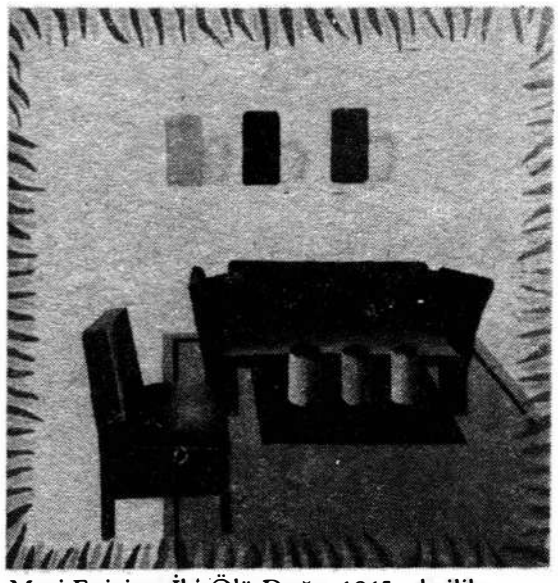
Kavafis'in Portresi, 1966, gravür, 36x23 cm

Saçını boyama eyleminde beliren insan ile yapıt arasındaki karışıklık, bu durumda anlamsız değildir; çünkü Hockney sanatını doğrudan doğruya kendi deneyimleri ve başka insanlarla ilişkileri üzerine temellendirmiştir. Ne

Shell Garajı, Luxor, 1963, boya kalemi, 28x38 cm

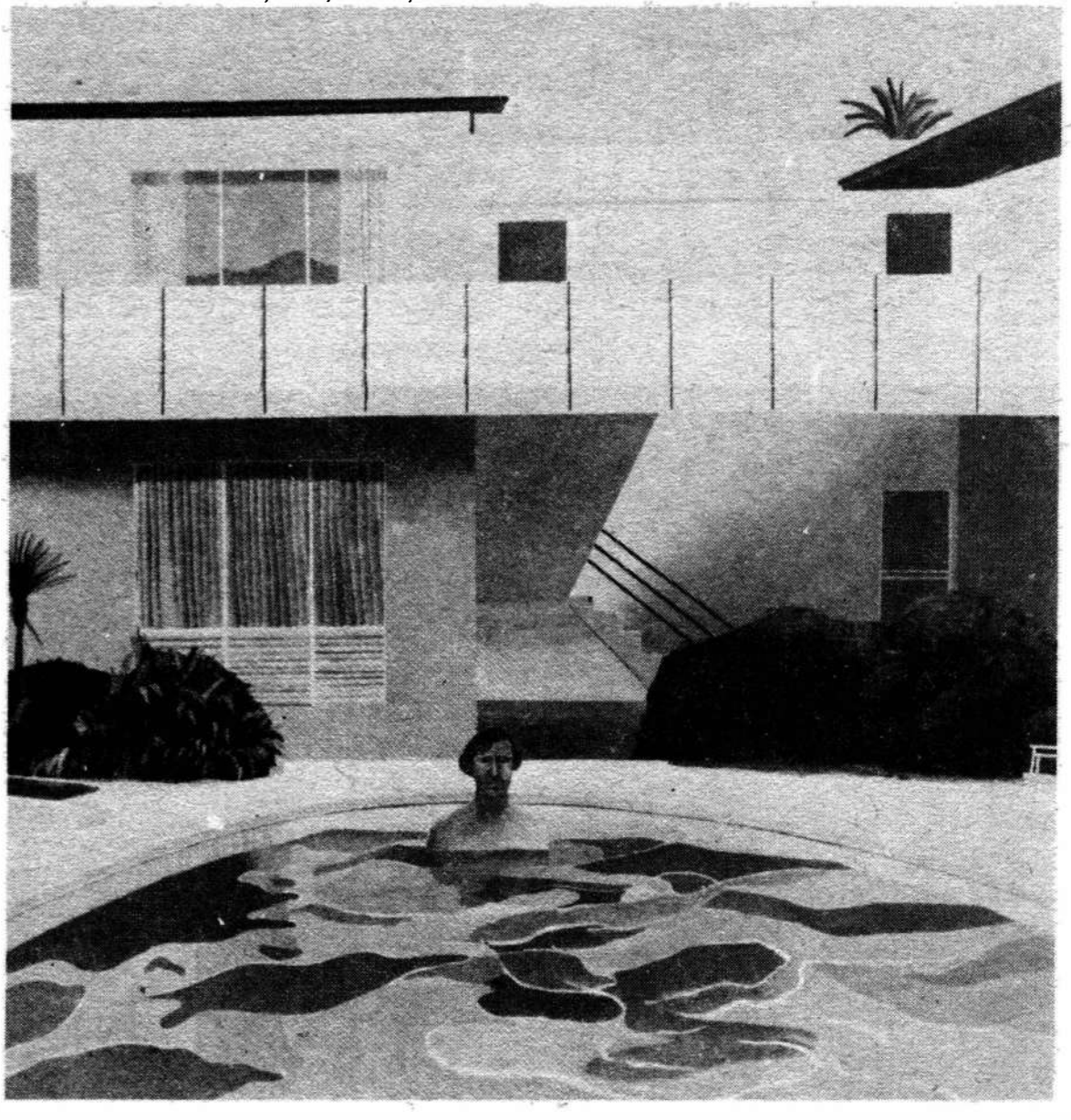


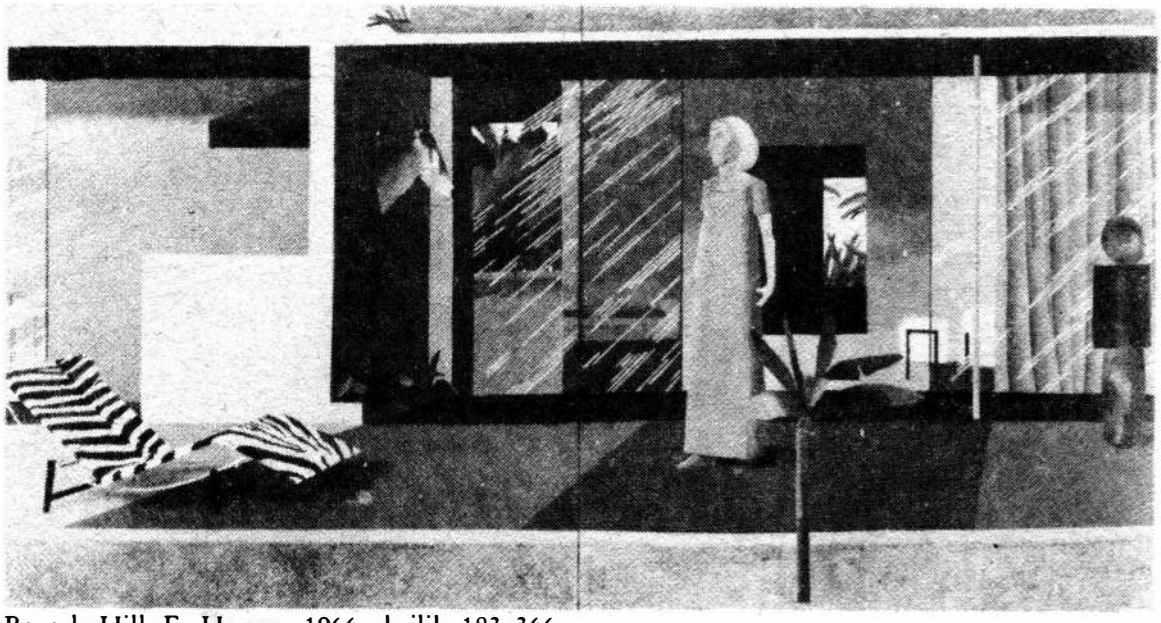
Iowa, 1964, akrilik, 153x153 cm



Mavi Eviçi ve İki Ölü Doğa, 1965, akrilik, 152x152 cm

Nick Wilder'in Portresi, 1966, akrilik, 183x183 cm





Beverly Hills Ev Hanımı, 1966, akrilik, 183x366 cm

var ki, biyografik ayrıntılar üzerinde durmak, Hockney'i gerçek bir sanatçıdan çok renkli bir kişilik olarak tanıtma yanlışını daha da pekiştirir. Ne yaptığı kadar, kim olduğu için de ün yapmış ender ressamlardan biri olan Hockney'in talihsizliği, toplumsal kimliğinin sanatının önemini bulandırmış olmasıdır. Sanatının kitlelere hitabı ve kolay çekiciliği de, aynı şekilde, ciddi arayışlarını gölgelemiştir. Aslında Hockney'e böyle bakmamak gerekir.

Celia, 1973, litograf, 108x71 cm

Hockney'in kendine olan güveni, onun gelişmesini anlamamız için bir anahtardır. Bu şaşılası güveni, son öğrenim yılında (1962) "Genç Çağdaşlar" sergisine verdiği bir grup resmin iddialı adında da görebiliriz: *Çok Yönlülük Gösterileri.* Bu ad, aynı zamanda, o dönemde ürettiklerinin çelişkili gibi gözüken tutarlılığını da açıklamaktadır. Bu resimlerde, Hockney, her biçemin seçilebileceğini, her imgenin, her konunun resim için uygun olduğunu savunmuştur. Kimi okul arkadaşları gibi, Hockney de, dünyayı belli bir biçemle restmetme sınırlamasından onu kurtaracak bir "biçemler evliliği" peşindeydi.

Ne var ki, sanatında bağımsızlığını ilan etmesi, saçının rengini değiştirmesinin tersine, bir saat içinde gerçekleşmedi. Biçemlerle oynama kararı, büyük ölçüde kendi yaşamından ve eğitiminden kaynaklanıyordu. Belirli biçemlere köle olmanın boğuntusunu yaşadığı için, biçemleri karıştırma yoluyla özgürleşme fikrine canla başla sarıldı.

(...)

Hockney'in yapıtları, 1960'ların başından bu yana sürekli değişmiştir ve gerçekleştirmek istediği birçok tasarıları bulunmasına karşın, bir sonra ne yapacağını kendisi de kestiremez.

(...)

Kübist Çalışmalar Paris, 1973, mürekkep, kursun kalem, boya kalemi, 35.5x43 cm

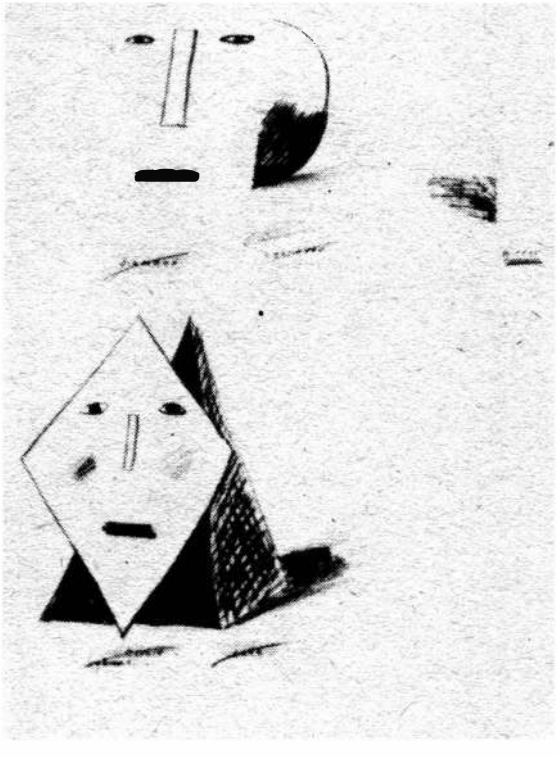
Bir yandan ezbere resim yapar, bir yandan da gerçek yaşamdan. Örneğin, insan bedenini devinim içinde yakalamanın yeni yöntemlerini geliştirmek amacıyla erotik konuları gerçek yaşamdan çizmeyi düşünmüştür.

(...)

Hockney'in geleceği üzerinde fikir yürütmek eğlenceli bir oyundur, ama bu oyunda kazanma şansımız hemen hemen yok gibidir. Hayranlarını merakta tutmaktan duyduğu gizli keyif, beklenilmeyeni yapması için zaten yeterli nedendir. "Resmim sürekli değişiyor. Nereye gideceğini de kestirmek güç. New-York'da biri bana, 'Sergilerinde ne çıkacağını hiç kimse bilemiyor,' dedi. Hoş değil mi bu? Yani *ben* biliyorum, ama başkalarının bilmemesi hoş!"

Çeviren: Deniz Ülken

Basitleştirilmiş Yüzler, 1973, (parça)



MÜZİK – ELEŞTİRİ

Timur Selçuk

Müzik aktif bir üretimdir. Bestecinin kaleminden dökülür, icracıyla bütünleşir ve gün ışığına çıkar. Bu açıdan resim, öykü, romandan çok, tiyatroya yakındır. Bu yanıyla diridir. Her yeni seslendirilişte, tad ve lezzetleri değişebilir. Devingendir, heyecanlıdır, sürprizlidir.

Müziğin doğasındaki bütün bu güzelliklerin karşısında, nedense eleştirmen, kuru, donuk, ve yaratıcılığı olmayan bir kalemşördür sanki. Müziğin üretimi sırasında aktif ve üretken bir görev almayan eleştirmenin son sözü söylemesi bana hep ters gelmiştir. Müzik üretimi eleştirisiz olamayacağına göre bu konuyu biraz olsun düşünmekte, açmakta yarar var sanırım.

Konumuzu dağıtmamak için tartışmayı ülkemizle sınırlayalım. Önce müziği üretenlere bakalım. Ülkemizde gençlerimizi sanat dallarına yönlendirecek bir politika izleniyor mu? Besteci olmak isteyen bir genç, bu uğraşı bir içgüdü doğrultusunda mı, yoksa olanakları geniş ve çekici olduğu için mi seçiyor?

Kişi yetenekleri, öz isteği ve çevre dürtüleriyle bu mesleğe ilgi duyabilir. Ya da müzik öğrenimi sırasında bu yolu seçebilir. Öğrencilikleri sırasında gençlerimizin bestecilik dalına yönlendirildiklerini, bu doğrultuda onlara güç ve omuz verildiğini hiç sanmıyorum. Kişi bir güzel tutku ve inatla sesler dünyasını kendisine yaşam biçimi olarak seçiyor. Konservatuar bünyesinde ya da kendi kendini yetiştirerek bu zahmetli uğraşı sırtlıyor.

Cumhuriyetin ilk yıllarında çok sesli müziğe ve bestecilere tanınan olanakların dışında, bugün yeni eserlerin seslendirilmelerindeki güçlükleri bilmem saymaya gerek var mı? Senfonik eserler, sahne eserleri, ancak devlet kurumlarında gün ışığına çıkabileceğinden, bu kurumların programları çok yüklü ve sayıları az olduğundan, bir eserin çalınması yılları alabilir. Eğer eser çalınırsa, besteci kendisini çoktan, el yordamıyla da olsa yenilemiş ve yeni müzik serüvenlerinin peşine düşmüş oluyor.

Oda müziği bir bestecinin tezgâhıdır. Bu müzikleri seslendirecek gruplar var mıdır, yılda kaç konser verirler, hangi kentlerde?

Taşınması kolay ve az masraflı oda müziği gruplarıyla Türkiye'mizi çok sesli hale getirebiliriz. Besteci ve icracılarımız için büyük ve onurlu bir uğraş. Bütün bunlar var mı, böyle güzel verimli şeylerden söz edebilir miyiz?

Ya icracılarımız? Konservatuarlardaki saz ve oda sayısı yeterli midir, gençlerimiz istedikleri gibi çalışabiliyorlar mı?

Saz ve oda olanakları yetersizdir gençlerimizin verimli çalıştıkları söylenemez. Orkestralarımızı besleyecek olan bu insan gücü yarın bir eserin icrasında yetersiz kaldığında geriye bakıp düşünmemiz, gerçekleri yerli yerine oturtmamız gerekmez mi?

Bir de üstün yetenekli çocuklarımız var. Yıllarca yurt dışında eğitim görmüşler. Bir bölümü oralara yerleşmiş, konserler veriyor, bir bölümü de çeşitli

nedenlerle burada yaşıyor. Burada yaşayan üstün vasıflı sanatçılarımıza nasıl yaklaşacağız? Öyle ya, her solist yurt dışı turnesi elde edemez ki! Devletin hazırlayacağı yurt dışı konserleri de sınırlıdır. Öğrenimini yurt dışında yıllarca yaşayarak, oranın zengin müzik ortamını soluyarak tamamlamış olan bir solisti yılda bir iki konsere mahkûm ederseniz o güzelim çiçek solmaz mı? Örnekler çoğaltılabilir.

Bütün bunların karşısında eleştirmenin tutumu nedir? Bu gerçekleri derinlemesine bilerek yaklaşır mı konularına?

Bir orkestranın icra ve yorumunu eleştirmenin, o ülkedeki müzik eğitimiyle yakından ilgisi vardır. Eğitim kurumlarıyla ilgili röportajlar, yetkilileri uyarıcı yazılar hazırlarlar mı? Ülkemizde çok sesli müziğin yayılması için besteci ve icracı ve de oda müziği sorunlarına eğilirler mi? Solistlerimizin maddi manevi sorunlarını bir yazıyla ele alıp, onların dertlerini dinleyip uyarıcı, yönlendirici yazılar yazarlar mı? Gerekirse yetkililerle tartışıp iyiye güzele omuz verirler mi? Bir konseri dinleyip, eserin icrasını, evdeki plak, ya da yurt dışında gittiği bir konserle karşılaştırıp eleştirmek basit bir müzikseverin işidir. Eleştirmeni, Türkiye gibi geri bıraktırılmış bir ülkede, zor ama onurlu görevler bekler:

— Müzik mesleğini bilmek. Sadece müziği değil, müzik *mesleğini* bilmek. Yani müziğin lafazanı değil, aynı zamanda üreticisi, işçisi olmak. Amatörce bile olsa.

— Ülke koşullarını iyi bilmek. Müzisyenlerin çoşkularıyla mutlanmak, sorunları, dertleriyle üzülmek, hırslanmak ve bunların çözümlenmesi için mücadele etmek.

— Müzik üreten insanları önyargısız sevmek, saymak, onları önce anlayıp sonra eleştirmek. Müziğe hataları yargılayan bir yargıç gibi değil, zincirin bir halkası olarak ve görev bilinciyle bakmak.

— Gerek estetik, gerek teknik eleştirilerde hatanın kaynağını doğru saptamak, yapıcı, dost ve yüreklendirici bir yaklaşım kullanmak.

— Devamlı dinlediğimiz müzik toplulukları ve solistlerle ilişkide olmak, onların sorunlarını dinlemek ve eleştirilerinde bunlara yer vermek.

— Bin bir zorluk içinde oluşturulmaya çalışılan ülkemiz çok sesli müzik hareketinin heyecanını, coşkusunu ve itici gücünü geriletecek biçimde ve boyutta Batı hayranlığına düşmemek. Gerek eser, gerekse icra konusunda, Batıdaki sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve teknik olanakların doğal ürünü olarak Batılı besteci ve solistleri ve orkestraları değerlendirmek. Çok sesli müzik tarihi karşısında başı eğik olmamak. İnançlı, mücadeleci, verimli olmak.

Bir müzik eleştirmeni müziği ülkesinin sorunlarıyla birlikte görebiliyor ve değerlendirebiliyorsa, bestecisine, icracısına ve halka yararlı olabilir. Bunun dışındaki yaklaşımlar maç spikerinin maç anlatmasından öteye gidemez. Dostlukla.

J.M. Coetzee

MICHAEL K NASIL YAŞADI

Çeviren: Beril Eyüboğlu

ADAM YAYINLARI

KURBAN

Yavuzer Çetinkaya

TARKOVSKİ'NİN TRAJEDİSİ Mİ, BENİM YA DA SENİNKİ Mİ?

Tarkovski'nin sineması ile ilk tanışmam *Solaris* ile oldu. Dostlar Tiyatrosu'nun sunduğu film gösterilerinin düzenleyicisi ve yabancı filmlerin anında çevirmeni olarak bu yapıtı beş kere izlemiş, hatta yine tiyatromuzda düzenlenen bir açık oturumda, büyük bir densizlik ve haddini bilmezlikle *Solaris* ve *2001*'i karşılaştırmaya kalkmıştım. Haddini bilmezlik diyorum, çünkü hiç tanımadığım bir yönetmenin ve daha "S"sinin kuyruğunu bilmediğim sinema sanatının önemli iki yapıtını yalnızca bilim-kurgu iki film olarak karşılaştırırken, hiç derinliğine inmeden *Solaris*'i demagojik laflarla övmüş, *2001*'i de Hollywood üstün yapımı diye yerin dibine batırmıştım.

Daha sonra Andrey Tarkovski'nin *Andrey Rublev* yapıtını gördüm. Bu üç saatlik dev film'in özellikle çan yapımını anlatan bölümleri bende büyük iz bıraktı. Yalın bir izleyicinin etkilenimi olarak.

Sinema öğrenimi yapmaya başladığım yılın ortalarında ise bir raslantı sonucu Tarkovski'nin 1961'de yaptığı okul bitirme filmi olan *Keman ve Ekskavatör* adlı yapıtıyla ilk uzun metreli filmi *İvan'ın Çocukluğu*'nu ardı ardına gördüm. İzlediğim film sayısı artmış, sinema üzerine yoğun bir kuramsal biriktirime girmiştim. Bu iki filmde de beni saran ve sarsan öğeler bulunmasına rağmen, Tarkovski'yi "görüntüye önem veren, karamsar" bir sinemacı olarak değerlendiriyordum ancak.

Sonra ilk izlediğim Cannes şenliklerinden birinde, sürpriz film olarak Şenlik Sarayı'nda izlenecek filmi izlemeye gittiğimde karşıma Tarkovski'nin *Stalker* filmi çıktı. Yine bir bilim-kurgu olan bu filmin içerdiği bilinmeyene yolculuğu, o güne kadar Tarkovski'yi ülkesi Sovyetler Birliği'nden kaçmadığından "resmi sinemacı" olarak niteleyen Batılı eleştirmenlerin bir sistem ve düzen eleştirisi olarak görüp alkışlamalarına sinirlenmiş, bu eleştirmenlerden daha geniş ve mistik bir dünya görüşüne sahip yönetmene, eleştirmenlerin eline bir koz verdiği için kızmıştım.

İki yıl sonra Cannes'a, bu kez yurtdışında yaptığı ilk film olan *Nostalgia* ile, gelen Tarkovski'yi tüm Batı bağrına bastı. Kendi kamplarına bir isim daha çekmeyi başarmışlardı. Tarkovski konuşma ve söyleşilerinde bu görünümü destekleyecek bir şey yapmış olmasa da, Solzenitsin ile aynı rafa konuyor, totaliter bir düzenden özgürlüğü seçen bir sanatçı yaftası ile özgünlüğü ve özgürlüğü gerçek anlamıyla elinden alınıyordu. Yönetmenin o güne değin tüm filmlerini devlete bağlı Mosfilm stüdyolarında çektiğini unutarak ve aynı yönetmeni neredeyse yirmi yıl Batıda yayımlanan sinema antolojileri ve sözlüklerinde "resmi sanatçı" olarak andıklarını unutarak...

Evet, Tarkovski, kendi ülkesinde sinema yapmakta zorluk çekmiş, 13 yıl boyunca ancak dört film gerçekleştirebilmişti. Çektiği tüm filmler resmi makamlarca soğuk karşılanmış, gösterime çıkmalarına ancak dar çerçevelerde izin verilmişti. Ama yöneticileri tedirgin eden, Tarkovski'nin düzen karşıtı filmler yapması değil-

di. Zaten Tarkovski'nin yapıtları da, politik ve ekonomik düzenleri aşan ve birey'in evren içindeki yerini araştıran metafizik bir düzlemdeydi. Yönetmenin, on dokuzuncu yüzyıl Rus romanı ve felsefesi ile Rus kültürünün derinliklerinde köklerini bulan bu geçmişe dönük yaklaşımı, 1917'den sonraki yeni düzen ve yeni insan olarak tanımlanan yeni kültür yaklaşımı ile ters düştüğü için bir çelişki yaratıyordu. "Dini toplumların afyonu" olarak nitelendiren bir ideolojinin egemen olduğu ülkesinde, Tarkovski dinsel ve metafizik yaklaşımlarıyla makbul bir sanatçı değildi kısacası. Bu yaklaşımdan doğan güzelduyusal anlayışı da, yönetmenin kurduğu tüm sahne ve çerçevelerde, sinemanın yanılsamacı görsel özelliklerinden sonuna kadar büyük bir yetkinlikle yararlandığı biçemine yansıyordu.

Bundan üç yıl önce *Nostalgia* ile ilgili bir söyleşide kendisini ve çevresi ile sanatının ilişkisini şöyle açıklıyordu Tarkovski:

"Bir sanatçı kendisine ait olmadığından yeteneği ile gurur duymamalı. Bu yetenek ona ait değildir, Tanrı'ya aittir, bu nedenle de topluluğumuzun (kollektivite) hizmetine sunulmalıdır. Bu korkunç bir sorumluluktur. Varoluşumuzun bitiminde, bize verilmiş olanı, yüz misliyle geri vermeliyiz. Yeteneği ile gurur duyanlar beni hep şaşırtmıştır. Çünkü hiçbir şeyden haberleri yoktur."

Kendisiyle konuşan gazeteci: "Bu Kutsal Kitap'tan bir öğreti sanki..." deyince Tarkovski'nin yanıtı tek sözcük: "Tamamen."

Tarkovski'nin yaklaşımını *Nostalgia* filmi ile ilgili olarak açıklayan imzasız bir tanıtma yazısında, yine üç yıl önce şöyle deniyordu:

"Volga'nın kıyılarında bir yerlerde doğmuş bu elli bir yaşındaki adamın yaklaşımında kurbanca bir yan var. Görkemli bir biçimde yakaladığı doğa devinimlerine karşı çok dikkatli olurken, Tarkovski sürekli, görünümlerin gizini delmeye çalışıyor. Bazılarının onu acımasızlığın ve gizemciliğin dilini yardıma çağırdığı için eleştirmelerine rağmen. Ama, gerçeği kavramanın en olası olduğu an, sunağın dibinde kurban olunmanın vakti değil midir?"

Bu yazıyı yazanın öngörüsünü kutlamak gerekiyor. Çünkü üç yıl sonra Cannes Şenliği'nde izlediğimiz *Kurban*, Tarkovski'nin son filmi, onu trajik bir biçimde doğruluyor.

Tarkovski şu anda ölüm döşeğinde. Çağımızın hastalığı beyninde üç noktadan ilerlemiş. Paris'te tedavi görüyor. Sanıyoruz İsveç'te çektiği son filmi *Kurban*'ın çekiminden önce kaderini biliyordu. En azından sezinliyordu. Çünkü gizemciliğini ve Tanrı'ya inanırlığını bu denli güçlü bir şekilde ortaya koymasının başka açıklaması yoktur. "Sunağın dibinde, kurban edilme vakti", kendi anladığı, daha doğrusu sezinlediği gerçeği, bir "Kutsal Kitap öğretisi" yalınlığıyla ve görkemiyle aktarmaya çırpınıyor "Kurban" — *Kurban* filmiyle "Kurban" Tarkovski.

Belki de bu nedenle en "ışıklı", en "iyimser" filmini yapmış. Müthiş bir karabasanın sonunda geleceğe yönelik bir umut var yine de.

Kurban filmini özetlerken şöyle diyor Tarkovski:

"Filmimin sunduğu soru, kültürümüzde tinsel (ruhani) yaşama ayrılan bir alan bırakmamamızdır. Toplumumuzda insan tinsel boyutundan yoksun bırakılmıştır. Bundan acı çeker, ama neden acı çektiğini bilmez."

Üç yıl önce kendisine *Nostalgia* sözcüğünün kökenlerini soran gazeteciye verdiği yanıta ne kadar benziyor:

"(Nostalgia'nın kökenlerini) tinsel iletişimsizliğin yokluğunda aramak gerektiğini düşünüyorum. Birden kendimizi bir yüce dağın doruğunda hissediyoruz. Basınç düşük, oksijen az. Sözcüklerle zor bunu anlatmak. Belki 'nostalgia'nın inanç ve umut yitikliği ile özdeş olduğu söylenebilir."

Bu tanımların yakınlığı, Tarkovski'nin bir zamanlar söylediği, "Yaratıcılık, bir insandan varlığının tümünü ister" tümcesi ile bütünleşiyor. Yaratmak bir yandan

kendini kurban etmek demektir. Eytişimsel öğreti ile bu sözlerin benzerliği, Tarkovski'nin tinsel yaklaşımını yadsıyor mu? Daha bu soruyu yanıtlayacak gücü kendimde bulamıyorum. Ama Tarkovski'nin inancına özdeş bir yaşam sürmüş olması ve tüm filmlerinin bu yaşamı kavramaya yönelik bir koşutluğun ötesinde, inancıyla iç içe olması, yaşamının yaklaşan trajik sonunun çarpıcılığını artırıyor. Son filminin de...

Kurban'ı anlatmak zor. Yine de ana hatlarını aktarmak istiyorum, güçlü bir görsel ve tinsel yaşantıyı paylaşmak için.

İsveç'in Rus steplerini andıran bir yöresinde yaşlıca bir baba ile altı yaşlarındaki oğlu kuru bir ağaç dikiyorlar bir çukura. Baba, Alexandre oğluna bir Ortodoks söylencesi anlatıyor. Bir keşiş, bir dağın tepesine kuru bir ağaç dikmiş. Çömezi Johann'a, "Her gün sula bu ağacı," demiş. "Hiç ara vermeden vakit erişinceye kadar sula." Her sabah Johann dağa tırmanmış kovalarla. Günlerce, aylarca, yıllarca. Sabırla koruk helva olur ya, bir sabah ağacın yanına vardığında vaktin eriştiğini, ağacın çiçeğe kestiğini görmüş Johann.

Bu söylenceyi dinleyen çocuk daha bir şevkle çalışıyor ağacın dikiminde. Sonra baba oğul yürüyorlar. Bir göl kıyısında evlerine bakan bir yamaca oturuyorlar. Baba oğlunu göğsüne bastırmış.

Aşağıda, koyun suları, devinimsiz, bir ayna gibi pırıldıyor. Çocuk ses tellerinden ameliyat olduğundan doktorlar konuşmasını yasaklamış. Boynu sarılı ve bu durum mutsuz bir hava veriyor ona. Baba sanki ezelden beri anlatmakta olduğu bir öyküye devam ediyor:

"Annen ve ben şuralarda bir yerde arabayı durdurduk *(burada çevreye bir göz atıyor baba)* ve yürüyerek devam ettik yolumuza. Kaybolmuştuk. Yağmur başladı. İnce tatsız bir güz yağmuru. Şuradaki eğri büğrü çam ağacının olduğu dönemece gelmiştik ki güneş açtı, yağmur dindi ve her yer yıkandı ışıkla. Birden annenle benim şu çamların altındaki evde yaşamamamız içimi hüzne boğdu. Çünkü burası yaşanması gereken tek yerdi. Böyle başka bir yer yoktu evrende. Öyle güzeldi ki konumu. Bana öyle geldi ki burada oturduğumuz zaman, mutluluk içinde yaşayabilirdik, ölene kadar..."

Küçük çocuk babasına baktı. Korkmuşa benziyordu.

"Ne? Yooo, korkma oğlum. Ölüm diye bir şey yok ki. Tabii, ölüm korkusu diye bir şey var ve bu korku öyle korkunç ki insanları yapmamaları gereken şeylere itiyor. Ama bir düşün bu korkuyu yenebilsek her şeyin nasıl değişeceğini!..."

Çocuk babasının yenini çekiştirdi.

"Evet, konuyu dağıttım biraz. Neyse, işte annenle ben orada bütün bu güzelliğe kapılıp bakakaldık. Öyle dingin ve durgundu ki, kendimizi alakoyamıyorduk bakmaktan. Bu ev bizden başkası için yapılmış olamazdı, bu kesindi. Ve... ve satılıktı üstelik. Hiç düşünüp duraksamadan satın aldık. Gerçek bir mucizeydi yani... Ve sen orada doğdun. Seviyor musun orayı? Evini seviyor musun, oğul?"

Çocuk ciddi ciddi başını salladı.

(Bu bölümü senaryo'dan aynen çevirdim, Tarkovski'nin senaryo dili üzerine bir fikir verebilmek için. *Kurban* senaryosu, yönetmenin tek başına yazdığı ilk senaryo. Örneğin *Nostalgia*'yı Tonino Guerra ile, *Andrey Rublev*'i Andrey Konçalovski ile yazmıştı.)

Sonra baba ile oğul eve doğru yola koyuluyorlar. Postacı Otto ile çene çalıyor biraz Alexandre. Bu yedi dakika kadar süren tek planlı sahneyi, hissedilmeyen kaydırmalar dizgesi ile oyun oynayan çocuğa, dosdoğru yürüyen Alexandre'a ve onun çevresinde bisikletle dönerek söyleşiyi sürdüren Otto'ya yaklaşarak çeken Tarkovski'nin sinematografik yetkinliğine saygı duymamak olası değil.

Alexandre ve oğlu eve varıp Alexandre'ın doğum gününü kutlamaya gelen

birkaç konuk ile buluşurlar. Ev eski Rusya'nın daça diye anılan köşklerine benzer ve evdeki kadınlar da çağa uymayan uzun siyah giysiler içinde Çehov kahramanlarını anımsatırlar.

Evin hanımı Adelaide, kocası ile *Richard III* ve *Budala* oyunlarında gösterdiği başarılı yoruma âşık olup evlenmiştir, onun tiyatroyu bırakmasına yanar, yakınır.

Çocuğu ameliyat eden doktor Viktor, Avustralya'ya göç edip yeni bir yaşam kurmak istemektedir.

Alexandre ve Otto bir köşede kuşkucu felsefenin koyuluklarında söyleşirler. (Aslında tarih öğretmeni olan Otto postacılığı zevk için yapmaktadır.)

Evin genç kızı Marta izlemekle yetinir.

Hizmetçi Julia suskundur. Doğum günü için yardıma gelen Maria ise tedirgin ve bir gariptir. Gider biraz sonra zaten.

Küçük çocuk uyumuştur. Zor nefes alır ve hüzünlü ve dertli bir havası vardır. Alexandre orada uzun süre durup, nefesini tutarak ve titremesini engellemeye çalışarak çocuğa bakar. Sanki ateşi var gibidir.

Salona döndüğünde, herkes, Julia bile ayaktadır. Televizyona bakıyorlar. Önce haberleri izliyorlar sanır.

"Eee, ne yapıyoruz? Yemek yemiyor muyuz?" diye sorar. Uyuyan oğulu düşünerek: "Uyandıralım mı onu? Ne dersiniz?" der.

Kimse yanıt vermez. Varlığını bile ayrımsamamışlardır. Yalnız Doktor onu duyunca gözlerini mekanik bir tavırla havaya diker. Televizyon'un akcamından gelen titrek ışıkla aydınlanan yüzünde körlerin yitik ve gergin bakışı vardır.

Başbakan konuşmaktadır:

"...yayınımız her an kesilebilir ama size en önemli şeyi söyleyebilirim, sevgili vatandaşlarım. Herkes olduğu yerde kalmalı çünkü Avrupa'da hiçbir yerde olduğunuz yerden daha güvenlik içinde olmayacaksınız. Artık, hepimiz aynı koşulların etkisi altındayız."

Başbakan yanına baktı, kıpırdadı, sonra kameranın görüş alanı dışında bir yere bakarak konuşmasını sürdürdü:

"...bütün bölgelerde kontrol ordunun özel birliklerinin elinde olup..."

Başbakan sustu ve bir an izleyicilere dosdoğru baktı. Kalın gözlük camlarının ardında gözleri kocaman görünüyordu. "Tanrı'ya emanet olun!" dedi.

Görüntü titreyip yitti gitti. Akcam'ın ışığı salonun loşluğunda öldü.

Ne olup biter? Camlar zıngırdar. Büyük bir gürültüyle alçaktan uçarak bilinmeyen hedeflere yönelmiş füzelerin sesleri duyulur. Kuşlar susar. Sürekli — bir musluk damlar. Sürekli — evin bir yanında bir kepenk çarpar. Alexandre mırıldanır:

"Tüm yaşamım boyunca bu anı bekledim. Hep bu anı bekledim."

Sanki gözleri bilmediği bir dünyaya açılmıştır. Kanapeye çökmeden önce gözlerini tavana diker:

"Tanrım," der. "Bizi bu korkunç an'dan kurtar. Çocuklarım ölmesin. Dostlarım, karım, seni sevenler ve sana inananlar, kör oldukları için sana inanmayanlar ve gerçek mutsuzluğu bilmedikleri için düşüncelerini daha sana yöneltmemiş olanlar ölmesin. Şu anda umuttan, gelecekten, yaşamdan yoksun olup kendilerini senin varlığına terkedemeyenler ölmesin."

Yarı uyku halindedir Alexandre. Çamurda karda bata çıka yürüdüğünü görür, bir düş aleminde. Otto uyandırır onu. Dünyanın kaderinin Alexandre'ın ellerinde olduğunu söyler. Garip bakışlı hizmetçi Maria'nın evine gidip onunla yatması gerekmektedir. "Maria iyi büyücüdür," diye mırıldanır Otto. "Doğaüstü güçleri var."

Alexandre bir anlık duraksamadan sonra bu garip sınavı kabullenir.

Maria'nın uzakta bulunan evine gider. Düşe kalka, koşa koşa. Maria kapıyı açar. Sanki onu bekler gibidir. Evin loşluğunda Maria'nın yüzü güneş gibi aydınlıktır. Alexandre zorla konuşur. "Sev beni. Kurtar bizi." Sarılırlar. Yükselirler. Gerçekten yükselirler yataktan. Uçar gibi.

Alexandre uyandığında (acaba uyumuş muydu) dünya kurtarılmıştır (yitirilmiş miydi), ama artık eski Alexandre olmadığı kesindir. Bir gece çok şey öğretmiştir ona. Susmaya karar verir Alexandre. Sonsuza dek. Dünyanın kurtulması için kendini (aklını) kurban etmiştir. Evini yakar. İstemeden de olsa oğlunu yaralar. Her şeyden, her şeyden vazgeçmiştir. Bir ambulans gelir. Kaçan Alexandre'ı yakalarlar. Götürürler.

Alexandre kuru ağaca su taşıyan oğlunu görür. Ambulans'ın içinde kendisini görmesin diye saklanır. Ama umut vardır yüzünde. Dünya kurtulmuştur. Oğlu adam olacaktır. Kuru ağaç çiçek verecektir.

Ambulans gider. Filmin son tümcesini ilk kez konuşan küçük çocuk mırıldanır: "Başlangıçta Söz vardı." Aziz Johann'a (Saint John ya da Jean) göre *İncil*'in ilk tümcesi bu. Tümü şöyle bu tümcenin: "Başlangıçta Söz vardı, ve Söz Tanrı'ylaydı ve Söz Tanrı'ydı."

Tarkovski ilk kez filmini bir umutla bitiriyor. Kuru ağacın çiçekleneceğine, insanların olgunlaşacağına bir umutla. Küçük çocukta simgelenen. Zaten filmini şu an on dört yaşında olan oğluna adamış.

Doğaldır ki Tarkovski'nin umudu yine metafizik ve mistik bir umut. Filmi gibi tamamen dinsel çerçevede kalıyor. Bizim umutlarımızın ufuk çizgisi ile çakışmasa da, Tarkovski söylemek istediğini öyle inanarak, öyle güzel söylüyor ki, söylemi ne olursa olsun insanoğlunun sanatçı ve yaratıcı yönüne hayran kalıyor, bu az ama öz film üreten sanatçının en olgun çağında aramızdan ayrılacağını düşündükçe kahroluyorsunuz. Sistine Kilisesi'nin tavanındaki freskler ve *Andrey Rublev*'in ikonları ile boy ölçüşebilecek bir başyapıt *Kurban.*

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER

Hilmi Büyükşekerci

Ölmüş ve unutulmuş sanılan Arif Dino, *Çok Yaşasın Ölüler* kitabı ile anılınca, bir rüzgâr, sanki yaşlı ağaçları salladı; tanıyanlar, hep duygulandık. Sevgili Abidin Dino'nun, Sayın Rasih Nuri İleri'nin, tüm katılanların elleri dert görmesin.

Aslında Arif Dino'yu anlatmak zordur: benzeri ve türleri çok olan bir nesneyi ya da kişiyi tanımlamamıza, benzerleri ve türleri yardımcı olacağından, onu anlatmada zorluk çekmeyiz ama; kendine özgü teklik gösteren kişilik, hiç de böyle değildir. Örneğin: Mevlâna, Atatürk bu kişiliktedirler. Tek yönlerini anlattığınızda, perspektif oluşturamazsınız. Perspektife çaba gösterdiğinizde, kapsam yetersizliğiyle karşılaşırsınız; karşınıza resmedilmesi olanaksız bir olay dikilir. Bu, yalnız ünlülere özgü bir sonuç da değildir; öyle ünsüz ve önemsemediğimiz kişiler, yapıtlar vardır ki: teklik sunarlar, bizi özdeş zorlukta bırakırlar. Onları resmetmeye kalkınız, değişik değişik yüzler oluştuğunu görürsünüz; her yerdeki Atatürk anıtlarının tutarsızlığı gibi..

Arif Dino, ünlü değildir; ünsüzlere örnek bir tekliktir. Onu tanımlarken "Gülü tarife ne hacet, ne çiçektir biliriz!" gibi bir kolaylığı sağlayamayız; çünkü o gül gibi türü çok çiçeklerden değildi. Nitekim sevgili kardeşi, değerli sanatçı Abidin Dino da, yakınları da, onu tanımlamada güçlük çekmişler, onun çarpıcı görünen yönlerine kendilerini kaptırmışlardır. Bu yargımın kaynaklarını, Adam Yayınları'nın yayımladığı *Çok Yaşasın Ölüler* kitabını okuyanlar, orada bulacaklardır. Özdeş yargıya, Arif Dino'yu çizerek anlatanlar için de varıyorum: Arif Dino'yu (ünlü, ünsüz) kim çizmek istediyse başaramamış... Hatta büyük sanatçı Abidin Dino bile çizgisine biçim vermiş, içerik verememiş... Yirmi dördüncü sayfada çizeni bilinmeyen bir portre duyguda kısmen yakın, ustalığı kusurlu, ama Arif'i duyan biri... Oysa Arif Dino, kitapta görüleceği üzere, portre çizgilerinde çok üstün bir yeteneğe sahip. Benim bu portreler içinde en yakın tanıdıklarım: Asaf Hâlet Çelebi, Abidin Dino, kısmen Orhan Veli'dir. Arif Dino, çizgisinde kişiliğin karakteristiğini yakalamada benzersiz bir avcıdır. Orhan Veli suskundu, sabırla, saygıyla, nezaketle dinlerdi — portredeki gibi. Asaf Hâlet Çelebi, anlatmadan olamazdı. Yüz yirmi beşinci sayfadaki Abidin Dino portresi bir şaheserdir. Abidin Dino'yu bundan daha gerçek, bu denli ustaca anlatacak bir başka sanatçının var olabileceğini sanmıyorum. Yüz yirmi dördüncü sayfadaki düşleyen, düşünen genç Abidin Dino'dur; süzgün ve kendini kaptırmıştır. Yüz yirmi beşinci sayfadaki Abidin Dino, etkin, kararlı ve önüne geçilmez bir kişidir. Arif Dino'nun çizgisinde en göze çarpan etki, onun kişiliğiyle çizgiye verdiği dinamizmdir. Buna sanatın canı da diyebiliriz. Bu, her babayiğidin harcı değildir. Birçok ressam, bu denli kendine güvenemediğinden boyaların orospuluğuna sığınmak zorunda kalmıştır. Arif Dino ise açık oynamıştır. O ünden utanıp kaçmıştır, er meydanından değil..

Açınız!.. Açınız sayfaları!

Yetmişinci sayfadaki adamı görüyor musunuz? şapka devrimini hazmedememiş halkımızdan biri, en rahat konuştuğu yer, bir kıyı kahvesidir; havassın dışı,

Ali Asker Barut

GECEYİ YAŞA

"geceyi yaşa"
diyor Gök

ay ve yıldız
içinde

"geceyi yaşa"
diyor Irmak

çakıl ve yosun
içinde

"geceyi yaşa"
diyor Ağaç

rüzgâr ve kuş
içinde

"uyumak yok etmektir
yarısında yaşamı"
diyor düş kurucu

soluyan ve sesleyen
her şeyle

---

tam avam... Arif ölmüş.. o yaşıyor... canlı canlı, bağıra bağıra size sesleniyor;"Duymuyorum!" diyemezsiniz. Yahya Kemal, Osmanlı nezaketiyle, kendine has kibriyle sizi dinliyor. Ne fotoğraf, ne boya, ne de Arif Dino'dan başkası içiyle dışıyla Yahya Kemal'i, bu canlılıkta karşımıza koyamazdı... Tikler mi dediniz!.. Evet, tikler... Necip Fazıl.. ölmüş, ama Arif'in çizgilerinde tikleri yaşıyor... Nâzım Hikmet (Arif Dino'ya göre) fiks bakışlı, atılgan bir kedi.. başındakiler, saç mı, sarık mı, belli değil.. fiks bakışlı, sarıklı bir sekter de olabilir.. sanatçı bu .. onu öyle duyumsamış olabilir... Arif Dino, hatır için de olsa, kişiliğinden kopmazdı; ifrazatını saklamazdı. Nâzım'ı böyle çizmekle Arif, belki kendine özgü bir eleştiri saptamıştır. Bütün bu yorumlardan sonra şunu söylemek istiyorum:

Arif Dino, bir Tanrı gibi bizi görmüş ve çizmiş; biz onu görememişiz.

Peki, bu tanrısal gücü Arif Dino nereden alıyordu?

O, sanata doğal bir olgu olarak baktı. Şiir sorulduğunda, "İfrazattır," dedi. Doğaya o denli yakındı ki, yorumunu ilk insanda arıyordu. İlk insan, doğayla bütündü; insanlığı, sanatla başlamıştı. İnsanla sanat arasında örgensel bir bağ vardı. Dünyanın neresinde, hangi zamanda insan olduysa, orada, o zamanda sanat da oldu. Sanatı insanla anlamaya, insanla anlatmaya çalışmalıydı. İnsan dil ve eldi. İlkin dille şiiri kurdu, sonra elle çizebildi. İlk şiir belleğin gücüne ayarlıydı, kısaydı. İlk resim, çizgiydi. Yazı, telefon, vb. araçlar, boyalar netliği uzaklaştırdılar. Sanatta ilk duyduğumuz duygu, gene bugünkü duygumuz. Oysa sanatı araç bolluğu ile karmaşaya sokmuşuz. Belki Arif Dino, böyle düşünüyordu; yazıdan, telefondan kaçıyordu, en basit araçlarla çiziyordu. İfraz ettikçe söylüyordu; ifraz ettikçe çiziyordu. Araç hiç önemli değildi; kahve telvesi de olabilirdi. Sanatın üstünden urbası çıkarılmalıydı. Sanat koşullardan kurtarılmalıydı.

İlk insanda, şiiri dil sanatçıları, yontuyu, çizgiyi el sanatçıları başardılar. Bu onların bünyesinden gelirdi. Sanat bir kromozom konusu olmalıydı. Herkeste sanat ifrazatı olmuyordu. İklime, yurda, yapıya göre sanat ifrazatının ayrı ayrı kokuları oluyordu. Toplumlarda araçlar çoğaldıkça sanat şaşırmaları olmuştur. Bir sanat anarşisi belirmiştir. Arif Dino bu anarşi içinde bize özü mü duyurmaya

çalışıyordu? Sanatın başladığı noktaya mı parmak basıyordu? Buradan başlayınız, diye bize doğruyu mu göstermek istiyordu?

Kuşkusuz, bize bir şeyler öğretmek istedi. Anlayabildik mi?

Görünen şudur: İki tür sanatçı var; birisi özünden meyve veriyor (o meyve, kokusuyla , suyuyla, tadıyla — mayhoş, ekşi, tatlı, buruk, vb. — bir candan olma... ifrazat...), öbürü her şeyi çarşıdan pazardan toplayıp bize pasta yapıyor.

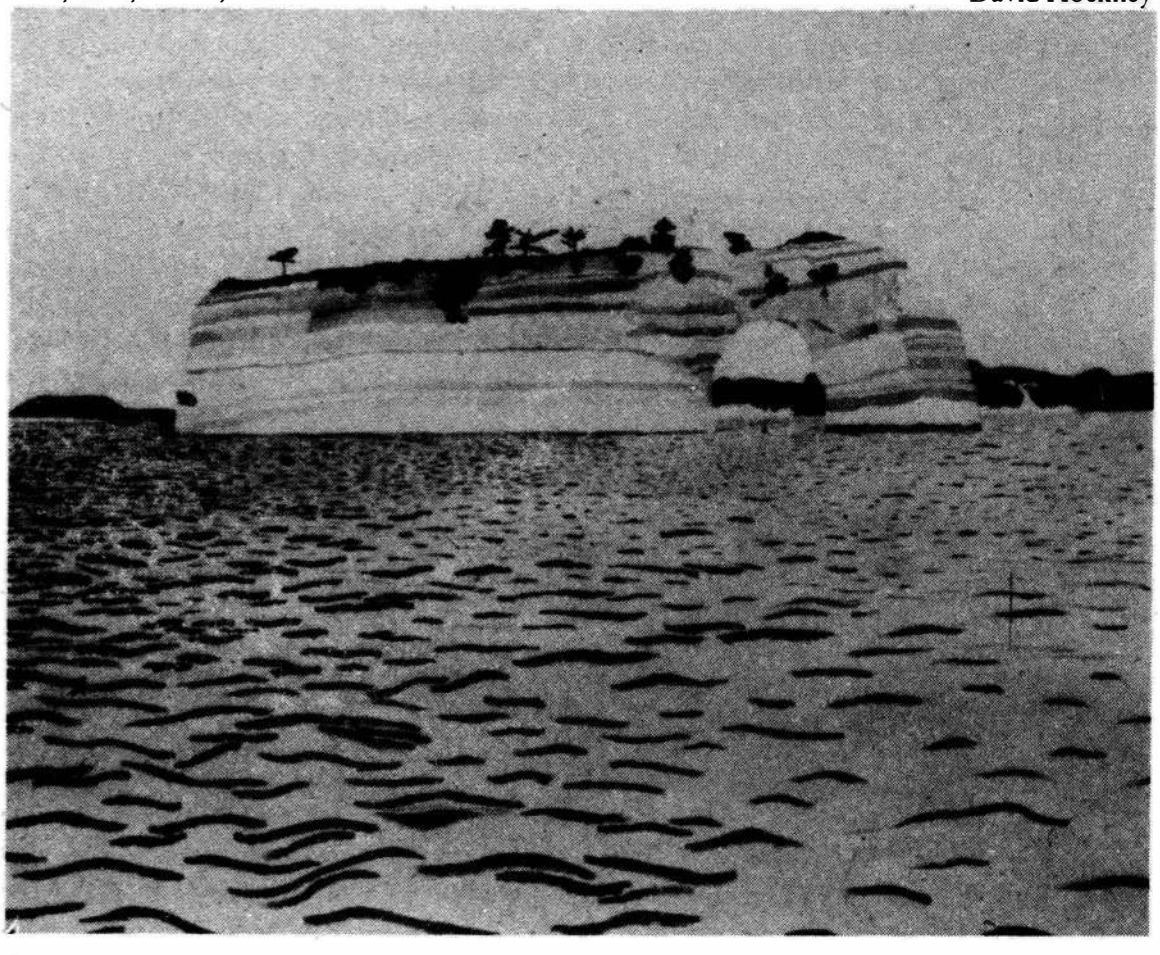
Ama çağ, artık ikisini de benimsiyor.

Sanmam Arif Dino bu konuda tartışmış olsun. Ne var ki o birinci tür sanatı yeğliyor olmalı. Eğer biz Arif Dino'yu anlayamıyorsak, limon suyuyla limon tuzunu ayırdedemeyiz. Arif Dino, Türk sanatçısına bir kültür, bir ölçü bırakmıştır. O "az" yaptıysa, onu "çok"tan koruyan kendi özeleştirisidir. O "hile-i şer'iye"den uzak durdu.

Arif Dino ne denli etkin oldu?

"Ben birkaç dost için geldim," der Mevlâna. Taptuk Emre olmadan Yunus olmazdı, derim. Tebrizli Şems'i öğreten adam, sepet örüyordu büyüklenmeden. Arif Dino da pek az kişi için gelmiş olabilir. Bu kişi ya da kişileri ben saptayamam. Kim minnet duyuyorsa o söyleyecektir. Ya da o kişi, gelmek üzeredir. O kişiyi topluma getirecek olan, belki bu kitaptır. Taşrada *Çok Yaşasın Ölüler* kitabını edinemeden, bu hizmet için heyecan duymuştum. Adam Sanat dergisine yazı gönderip katılmıştım. Kitabı okuyup izledikten sonra da okuyucu olarak, bir dost ve tanık olarak, özellikle genç Türk sanatçısına, hiç değilse bir duygu aktarımı yapmak istiyorum. Gerek şiirde, gerek çizgide öz ve kişilik konusunda Arif Dino, genç Türk sanatçısına büyük çağrışımlar kazandıracaktır, buna inanıyorum.□

Ada, 1971, akrilik, 122x153 cm — David Hockney



SAYILI GÜNLER

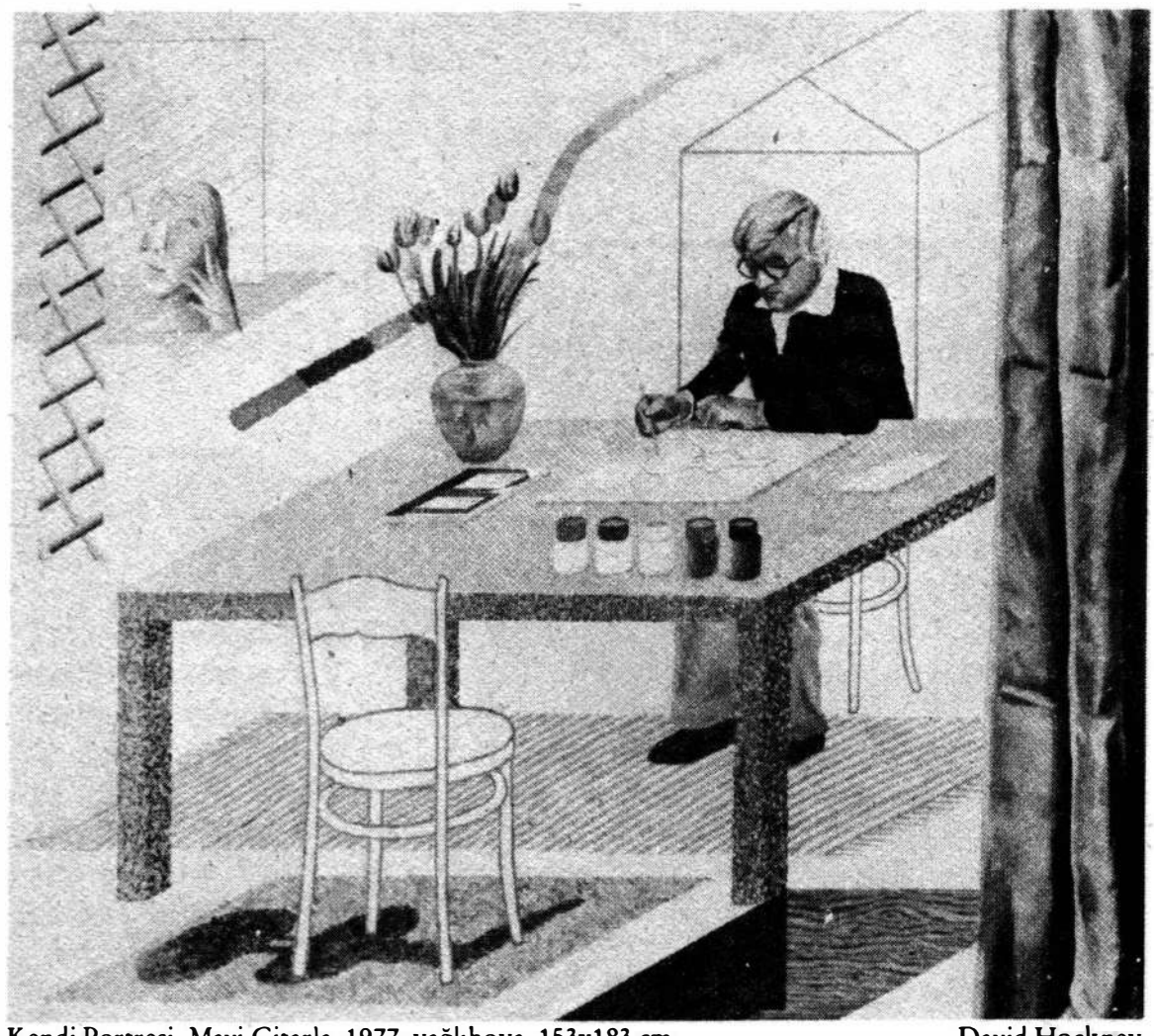
Vecihi Timuroğlu

Sanatçılar da yaşarlar. Sıradan bir söz gibi düşüneceksiniz bunu, ama toplumun sanatçıdan beklediklerini geçirirseniz zihninizden, birçok kimsenin sanatçıyı yaşama hakkından yoksun kılmak istediğini görürsünüz. Sanatçı, toplumun önde gelen insanlarından olduğundan, ona sıradan bir yaşamı reva görmez öbür bireyler. Toplumun önünde giden insanlara, sıradan yaşamak yoktur. Atatürk'ün İzmir'de akşam yemeği yerken pencerelerin perdelerini kapatan Vali'ye, «Açın perdeleri, halk, yalnız rakı içtiğimizi görsün,» demesi, seçkin insanla halk arasında kopuk bir yaşam olduğunu göstermiyor mu? Mehmed Kemal'in «Şairler de Döğüşür» demesi, halkın seçkin için düşündüğü özge bir yaşam anlayışının eleştirisi değil midir? Ne ki, sanatçılar, nasıl yaşarlar? Bu, yine de bir sorudur. Türk yazınında, bu sorunun yanıtını, Muzaffer Buyrukçu buldu. Günlük-Anı diye yeni bir türden söz edenler bile var günlükler için. Kimileri, Buyrukçu'nun ilk günlüklerine, olumsuz tepkiler gösterdiler. Sanki, yüce bilinen yaşamları, ovaya indiriliyordu. Kimileri, sevdiklerini söylemelerine karşın, çekiştiriyorlardı onları. Ama, tüm olumlu, olumsuz tepkilere karşın, günlükler, yazın dünyamıza yerleşti ve birer ikişer, kitaplaştılar. Sanatçıların yaşamları, okurlarının önlerine serildi, yüce yaşamın düz ölçüsü göründü. Kısası, sanatçıların dünyaları gün ışığına çıktı.

Bütün bunlara karşın, sanatçının kendine özgü, başkalarınca sezilmek istenen bir yaşamı vardır. Her şeyden önce, sanatçı, sanat yöntemi ile dünyayı yorumlamaya çalışan insandır. Varlığı ve gerçekliği yansıtmanın, insan yaşamındaki karmaşanın estetik davranışını anlatmanın tarihte belirlenen özgün yoludur sanat yöntemi. Bu yöntem, gerçekliğin sanatsal imgelerle betimlenmesidir. Sanat yöntemi, belli bir estetik ülküyü temsil etme ve ortaya koyma yordamlarından birisidir. Toplumsal yaşamdaki olguları, görüngüleri ayıklayarak genelleştirme eylemi sanatın işlevidir. Sanatın bu işlevini yerine getiren sanatçı, elbetteki öbür insanlardan farklı bir yorumlama yöntemini kullanan insan olarak özgün olacaktır ve de yaşamı, ilgiyle izlenecektir. Muzaffer Buyrukçu, günlüklerinde, sanatçıların sofrabaşlarını, söyleşilerini, dost buluşmalarını anlatmıyor bence. Asıl anlattığı, sanatçıların dünyayı ve insanı yorumlama yöntemleridir. *Sayılı Günler* onun bu yönde ortaya koyduğu son yapıtıdır.[1]

Buyrukçu, *Sayılı Günler*'de, yaşadığı günlerin tarihsel olaylarına tanıklık ediyor bazen. Örneğin, 24 Ocak 1976 günlü yazısında öğrencilerin Güvenlik Mahkemelerinin kurulmasını önlemek için yaptıkları yürüyüşe değiniyor ve İzmir Fen Fakültesi'yle Mimarlık Fakültesi'ne saldıran 147 kişiden ellisinin öğrencilikle ilgileri olmadıklarını saptıyor. Kimi zaman, şenlikli toplantıları anlatıyor. 20 Eylül 1976 günlü yazısı bu nitelikte. Bazen de, çevresini, çok iyi tanıdığı gecekondu yaşamını tanıtıyor. Ama, asıl anlatmak istediği, sanatçının dünyayı yorumlarken kullandığı sanat yönteminin ne olduğudur.

Buyrukçu'nun sanat yöntemine ağırlık verdiği günlükleri, hiç kuşkusuz, sanatçıların yaşamlarından aldığı kesitleri yansıtan günlükleridir. Örneğin, Ankara'da Kızılay'da Veysel Öngören'le birlik-



Kendi Portresi, Mavi Gitarla, 1977, yağlıboya, 153x183 cm David Hockney

te yaptıkları gezintide düşündükleri ve konuştukları, sanatçının kullandığı yöntemi çok iyi belirliyor. Sonradan, Dursun Akçam'ın da katıldığı ve bir meyhanede sürdürdükleri konuşmalar, önemli sanat konularını kapsadığı gibi, bir insanlık sorununu da çözümlemekle sona eriyor. Bu insanlık sorunundan, burada, kısaca söz etmek isterim. Muzaffer'e, günün birinde, kendisine yapılmış bir hakareti yıllarca kafasında taşımış birisi, hakaret ediyor. Muzaffer, önce, bir şişenin boğazına sarılıyor, sonra gülümseyerek, adama, «Evet öyleyim, devam et!» diyor. Bir topluluk içinde, insana böyle bir saldırıda bulunan birine karşı takınılacak tavrın ne olması gerektiği, üç sanatçı tarafından tartışılıyor. İri laflar, espriler, Doğulu filozof çıkarımları ve sonunda sorunsala varma, bir yöntem olarak görünüyor. Varılan sonuç ne olursa olsun, bir sorunun sanatçılarca nasıl ele alınıp yorumlandığı açıkça belirleniyor. Veysel Öngören, Buyrukçu'nun anlattığı ve olayı yaratanı mahkûm ettiği anıda bir öykü olduğu kanısına varıyor. Dursun Akçam da, bunu öyküleştirmesini istiyor. Muzaffer, «Hikâye, yaşadıklarımızla yaşananlardan oluyor. Bu durum da bir 'yaşanan'dır.»[2] diye yanıtlayarak sanatçının gerçekliği nasıl yorumladığını belirliyor. Benim, bu noktada bir ufak katkıda bulunmak isteğim var. Öykü, salt yaşadıklarımızla ya da yaşananlarla yazılamaz. Anlatı kurmaca, öykülemenin en önemli yöntemidir. Orada tartıştıkları Yaşar Kemal romanı da bu gerçekte yatmaktadır. Muzaffer, Patrick White'tan ve Norman Mailer'den söz ederken Dursun Akçam'ın ve Veysel Öngören'in yabancılıkları, niçin Nobel alamadığımızın da göstergesi oluyor. Yaşar Kemal, büyük yazarımız olarak anlatı kurmacanın yöntemlerini bilmiyor. Acaba, Nobel için, neden bir Melih Cevdet'ten, bir Cemal Sü-

Küçük İskender

ROBINSON KRUVAZÖR

saat de kaçtı bilmiyorum.. Lale devri kapanmış imgelerde öyle eksik bırakılmış
zamanlardan bir zaman — ak tolgalı beylerbeyi haykırdı: ilerle
Beylerbeyi'nden de ilerde bir yerde, ayrılık vardı soluksuz
alkole yatırılmış efeler gibi duruyoruz — üstümüz başımız menekşe
acılar yelpaze açıyor yüzlerde..
yüzler ki yüzlercesi ihanet takınmış..

şimdi hisar'da olsak.. çın çın
vursa rüzgâr ağacin testislerine..gülüşsek
bir geceyi susam kokan yanaklarıyla
bir yatağın afarozunda bölüşsek
börülce çocuklar iştahsız ve sevdasız böcekler toplasa
öcüler için
toplatılmış masalar gibi, bir bacağımız kırık
kırılsak! Burun damlasından yağsa yağmur..Genzimizde
bir gemi olsa su
iz bıraksa saçlarımız derin derin derisi üstünde ihtilallerin
izcileri olsak küçücük, akılsız incilerin ve
incil koksa incirler!
Çalsak! Lam'a gelse islam sokakları ve allah korkusu
allah korusun vecizesi ve gözlerden sarkan idamlık kirpik avizesi
avaz avaz ayazma bağırsa ayazlarda, o karlı-kirazlı yazlarda
yitiriliveren karar
beş aylık İstanbul'unu düşürse bir kadın meydan ortasında
çığlık çığa
polis koşsa, adamlar koşsa habis
haris kızlar, sisli delikanlılar, oğlanlar

bir yürek kıpırdansa robinson'un adasında
uzansa sonsuzluğun uykusuz ciğerlerine kadar!

---

reya'dan, Kemal Tahir'den söz edilmiyor? Yazınımızın kara bahtı burada mı? Yazınımızın büyük anlatıcısı Kemal Tahir, Buyrukçu'nun günlüklerinde, kişiliğiyle ve düşünce yöntemiyle çok iyi belirlenmiş.[3] Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı üzerine, bizzat kendisine sorulan soruları yanıtlamadan, soru soranlara sırtını dönüp gitmesini anlamak zor. Oysa, *Devlet Ana*'daki Kamagan Derviş'in Orta Asya'dan getirdiği şaman kültünü Anadolu'da nasıl sürdürdüğünü anlatırken Yunus Emre'nin casusluğuna değgin sorulara sırt çevirmek çok anlamsızdır. Elbette, Buyrukçu, Kemal Tahir'le sürdürdüğü söyleşide, bu soruyu açabilirdi. «Gerçek

kişiyle roman kişisi arasında fark vardır,» deyip geçemeyiz. Yunus Emre, bir roman kahramanı olarak bile ele alınsa, «Türkçe'nin süt dişi» olan kişiliğinden soyutlanamaz.

Sayılı Günler'deki günlüklerin diyalogları, yazınımızın birçok sorunlarına, sanatçılarımızın yaklaşımlarını yansıtması açısından önemli. Cahit Külebi'nin şiir üzerine düşündükleri, sanıyorum, onun kişiliğiyle birlikte anlatılınca daha iyi anlaşılıyor. Önce, Cahit Külebi'nin nasıl yazdığı, şiirini nasıl kurduğu anlatılıyor. Cahit Külebi'nin şu sözü çok önemli: «Okurum. Bu arada, şiir kafamın içindeyken, sevdiğim şairlerin de şiirlerini okurum.» Şiire, böylesine kafa yoran bir şairin neden sağlam yapılı şiirler kurduğunu, yalınlaştığını ve tükenmediğini anlarsınız, ama onun şiiri önemsemediğine de şaşarsınız. Hele, alçakgönüllü Cahit Külebi'yi, çevresiyle eğlenerek sürekli konuşan şairi, ağlarcasına yakınmalarıyla tanımak bir ömür.

Buyrukçu, köylü yazarlar ve Balaban hakkında yazarken özel ilişkileri arasında, yazının ciddi bir olgu olduğunu unutmuyor. Yaşamı boyunca aynı desenleri çizmiş, aynı konuları işlemiş, aynı renkleri kullanmış bir ressamın hareketli kişiliğini yansıtmakta kuşkulu davranmıyor.

Cemal Süreya ile ilgili günlük, sanatçının düşünme ve yorumlama yöntemini çok açık belirliyor. En güzel günlüklerinin Cemal Süreya ile ilgili günlükler olduğu görülüyor. Çünkü Buyrukçu, Cemal'le yüksek düzeyde konuşma olanağı buluyor anlaşılan. Örneğin, yazarın yapıtındaki kişilere, yaşamlarındaki kişiler gibi davranmalarını anlamakta zorluk çeken ve bu konuda çok düşünen Buyrukçu, 2 Şubat 1975 günü, Cemal'e uğruyor. Daha odadan içeri girer girmez, kafasında dolaştırdığı, kendince açığa kavuşturduğu, ama henüz tartışamadığı bu sorunu Cemal'e açıyor. Cemal'in yorumları, sanatı ciddiye alan bir sanatçının düşünme yöntemini gösteriyor. Cemal, evrensel boyutlarda konuşuyor. Yazarın yapıtlarındaki kişileri, yaşamındaki kişiler gibi ele almasını yanlış buluyor ve «Dış dünyadaki tavırla, yapıttaki tavır aynı olamaz,» diye sürdürüyor konuşmasını. «İkisinin ilişkilerini birbirine karıştırmamak gerekir. Yapıtın kuralları, yasaları daha yumuşaktır, daha hoşgörülüdür.» Cemal'e göre, sanatçılık çok zordur, bu yüzden, «... büyük evrene yeni bir öz getiren azdır. Neden böyledir? Şundan: Yıllarca kendini, yani bütün insanlığı temsil edeni izleyeceksin, inceleyeceksin, araştıracaksın, kıskıvrak yakalayacaksın, sonra da oturup değişik anlayışların hamuruyla yoğuracaksın.» Bu arada, bilgece, özellikle de Doğulu bilgelere özgü biçemle konuşurlar. Buyrukçu, nisan ayında, Gençlik Parkı'na gidip güneşin sıcaklığını duyacağını ve vücudunun tepkilerini inceleyeceğini söyleyince, Cemal Süreya, «Yaz, renkli bir mevsimdir, ama insana düşmandır. (...) Kış bilgedir. Yazın yaptıklarından özür diler, yaratıcılığı kışkırtır,» diye yanıtlar. Cemal'le Buyrukçu'nun düş dünyaları da çok renkli. Biri Hızır'ı, öbürü Ali'yi görüyor düşlerinde. Cemal, «Hızır serçe parmağımı tuttu,» diyor. Bilgece konuşmalardan söz açmışken, Buyrukçu'nun Ceyhun Atuf Kansu'yla ilgili gözlemlerinin ve saptamalarının da ilginç olduğunu söylemeliyim.

Gizler tabakasıyla örtülü insanın yaşamındaki tozların bir gün kalkacağı inancını taşıyan Buyrukçu, sanatçıların dünyasına, bir bahar aynası tutmuş.

(1) *Sayılı Günler*, Muzaffer Buyrukçu, Çağdaş Yayınları, Tarih-Anı-Gezi-Olay dizisi: 41, İstanbul, Mart 1986.
(2) Agy, s. 13.
(3) Agy, s. 126.

OCTAVIO PAZ

UZAK KOMŞU

Çeviren Adnan Özer

şiir

ADAM YAYINLARI

ŞİİR SAĞANAĞI SÜRÜYOR

AMBAR KAPAĞI

Yine gidiyorum yine,
hürriyetin, sevginin ve kavganın içinden.

Necat vapuru, akşam beşte kalkacak Sirkeci'den.
Ne varsa, yaşadıkça sevdiğim,
ve onsuz, edemediğim şeyler,
belki de ben, yalnız bunlardan ibaretim,
bütün bunların, ötesine.

Rıhtımda bir yeni dost, yeni bir anı,
çevirip son defa başını,
güverteye bakacak;
ambara inerken başım dikse de,
göğüs kafesimin bir yerinde
bir cam kırılacak.

Gecenin karanlığında kış kar...
Sigaranın,
birini söndürmeden, öbürünü yakacağım.
Öksüreceğim.

Vakit ilerledikçe,
Sevilir yolcular.

Arif Damar
(Günden Güne)

Geçtiğimiz yayın mevsiminde yayınevleri, içinde bulundukları güç koşullara ve hiçbir kazanç umudu olmamasına karşın gene pek çok şiir kitabı yayımladılar.

Daha önce 1977'de yayımlanan *Söz Gibi* adlı kitabında tüm şiirlerini bir araya toplayan Mehmed Kemal, Broy Yayınları'ndan çıkan *Öğle Rakıları* adlı yeni kitabında günlük hayatın küçük ayrıntılarında şiiri yakalama uğraşı veriyor. Kitapta ayrıca ozanın "Öğle Rakılarının Başkadır Tadı" ve "Kırkpınar Dediğin" adlı iki de yazısı yer alıyor.

Günden Güne, Arif Damar'ın ilk kez 1956'da basılan ilk kitabının Cem Yayınları'nca gerçekleştirilen yeni bir basımı. Ozanın 1943-1956 arası yazdığı şiirleri içeriyor. Damar, kitabının arka kapağında şöyle diyor: "İlk kitabı çıkmamış bir şairim ben, öyle kalacağım. Oysa 1945'de *Ant*, 1946'da *Cumartesi* dergilerinde 'yakında' çıkacağını duyurmuştum. '*Dost*'tu adı. Benden başka kimse anımsamayacak. 1956'da yayımlanan '*Günden Güne*'ye '*Dost*'a girecek şiirlerden ikisini tanınmayacak kadar değiştirerek koymuştum... Gençlik pek bilmez, benim gençliğimin, delikanlılığımın bu şiirlerini. Kırk yıl geçti. Adı önceden konan çocukların içinde doğamayanlar da olur ya hani. İçimde öyle bir burukluğu taşıyorum işte. Bir adı, küçük adı *Dost* olsun bu kitabımın."

Can Yücel'in De Yayınları'nca yayımlanan *Canfeda* adlı kitabında ozanın büyük bölümü Düşün dergisinde yayımlanan yakın dönemdeki şiirleri bir araya toplanmış. Kitabın arka kapağındaki tanıtma yazısında şöyle deniyor: "Can Yücel'in şiiri her şeyden önce susmayışın, başkaldırının, giderek bir saldırının şiiridir; ama şiirin ve yaşamın o engin lirizmini hiç de gözardı etmeyen... Tarihi güncele taşıyıp, günceli kendi içinde çeşitlendiren, bu çeşitlemeden geleceğe doğru insanın yenilmez özgürlük tutkusunun oklarını yollayan, durmadan yollayan ve geçip giderken hedefini şaşırmayan bir şiir. Fısıltının değil, hançereden çıkan yüksek sesin şiiri. Uzaklaşmalara gelemeyen; çağrışımlardan imgelerin seçimine, konuları ele alışındaki ermişlikten sevecenliğine, karşı çıkışlardan muhalefetini sözleştirişindeki mizahi yaklaşımına ve tüm bunları kapsayan dil'i kullanışında yakınımızda ve yanıbaşımızda bir şiir..."

Cem Yayınları'nca yayımlanan *Günler Tuz Rengi*, Başaran'ın sekizinci

RABİA HATUN'UN UÇAN HALISI

Hasan Basri, Rabia Hatun'da Hak güzelliğini inkârsız bir şekilde seyretmiş ve bu güzelliğe çaresiz bir aşkla vurulmuştu. Bir gündü, Hasan Basri durdu, duramadı, "Namaz zamanı" dedi, postunu Karasu'nun üzerine serip başladı ikindi namazı kılmaya. Eh! Eğer bu bir marifetse, ondan Rabia'da da var. O da seccadesini Hasan Basri'nin üzerine, havaya yaydı, namazını böylece kıldı...

Etiler'deki de bir Rabia'ydı
Gazete haberlerinde...
Üç çocuğu vardı Hasan'dan, bakılamaz-bakılacak
Hizmetçiydi, yövmiyesi bin lira...
Duvardan duvara bir halıyı yıkıyor bir sabah
Adı, reklâm lâzım değil ya, ağırdı
Balkona kurusun çıkaram derken
Dokumaya başladı eyâlini ki, Hapiste
Dönmez mi baş, o nakış, o kuş...
Gitti korkuluktan aşağı biçâre
Morg bilem görmedi o kadar mor...

Eyitti ki Hasan'a ol betondan:
"Kuşu dokuz eğrisi çarpuk ilmiyinnen
Uçtum erim senin için dokuduğum haliylen
Beni bir defam daha dünya gözüylen
Kulunu, ben bu dulunu
Uçmaklara bir defam daha n'olur
Uçurman mı bre deyyus!.."

Can Yücel
(Canfeda)

şiir kitabı. Ozan, toplumcu bir duyarlığa yaslanan yalın söyleyişini bu yeni yapıtında da sürdürüyor.

İlk basımı 1977'de yapılan Şükran Kurdakul'un *Acılar Dönemi*'nin ikinci basımı İzlem Yayınları'nca yapılmış. Ozan, kitabını şöyle tanıtıyor: "Acılar Dönemi'nde bir hesaplaşmayı göze aldım ben. Başta kendimle. Sonra başkaları ile. Toplumla, düzenle. Onu etkileyen koşullarla."

Onat Kutlar'ın Ada Yayınları'nca yayımlanan *Unutulmuş Kent* adlı kitabı ozanın ilk basımı 1981'de yapılan *Pera'lı Bir Aşk İçin Divan*'ının yanı sıra "Unutulmuş Kent" bölüm başlığı altında topladığı yeni şiirlerini de içeriyor.

Çınar Yayınları'nca yayımlanan Sennur Sezer'in *Bu Resimde Kimler Var*'ı ozanın yedinci yapıtı. Kitaptaki şiirlerde yakın yılların acıları yalın ve etkileyici bir anlatımla aktarılıyor.

Enis Batur, Tan Yayınları arasında çıkan *Tuğralar*'da 1973-1984 yılları arasında yazıp kitaplarına almadığı şiirlerini biraraya topladı. Kitabın arka kapağında bu şiirleri şöyle tanımlıyor: "... bu şiirlerin, bir gün billur olmayı düşleyen kelimelerle birlikte aranılan klâsik bir tad kavramından kaynaklandığını düşünüyorum." Nisan Yayınları arasında yayımlanan *Sarnıç*'da ise ozanın "Asri Zamanlar", "Külah", "Tılsım ve Trajedi" adlı üç uzun şiiri yer alıyor.

Adnan Özer, İmge'de çıkan üçüncü şiir kitabı *Rüzgâr Durdurma Takvimi*'nde ilk kitabında görülen, okurun kolayca ilişki kurabildiği anlatım biçiminden oldukça uzaklaşmış görünüyor. Ozan bu yeni şiirlerinde yoğun imgeye yaslanan daha kapalı bir anlatımı yeğlemiş.

İlk kitabı *Sevgilim Ölü Asker* ile 1985 Akademi Kitabevi Şiir Ödülü'nü kazanan Mehmet Yaşın, bu yıl Cem Yayınevi'nce yayımlanan *Işık Merdiven*'de, yitirdiği annesi üstüne yazdığı şiirlerini topladı. Türkü, ilâhi, düzyazı şiir vb. biçimlerin denendiği şiirler, ozanın annesinin mektup, günlük ve sözlerinden alıntılarla birbirine bağlanı-

MEKTUP

.....
Nicedir yazamadım
Hanginize yazmaya başlasam
Ötekine yazacaklarım karışıyor
Ya da düşündüğüm onca sözcük
Yazılınca sanki pıhtılaşıyor

.....
Neyi özlediniz en çok
Göğe bakmayı ben de özlüyorum
Sokak lambalarından
Gök görünmüyor
Oysa yüzüne çarpar yıldızlar
Bozkırda göğe bakanın
Güz yarım bir mevsim İstanbul'da
Büyümesi durmuşçasına çocukların

.....
Başı döner kalabalığa girince
Nicedir uzakta olanların
Dün alıçları gördüm de bir okulun önünde
İpe dizili dağ yemişlerini
Gençliğimizi anımsadım

.....
Sokakta sesinizi duyar gibi oluyorum
Sanki biriniz hemen kapımı çalacak
Sofraya bir tabak daha koyuyorum.

Sennur Sezer
(Bu Resimde Kimler Var)

İMBİK

Ve erken kalktı adam, çayı
sürdü, ince bir dilim limon
yedi, uzun uzun karanlık suya
baktı - doludingin bir gün için
güç topladı önce, radyoda dalgın,
inatçı bir ezgi buldu sonra,
sırtını yelken direğine dayayıp
eline bir kitap aldı.

Kadın uyandığında şiir
okuyordu hâlâ - sırtını kurtarıp
ona bakarken bilge bir sevgi
yayıldı gözünde: Sabah ve şiir
yaşamın tohuma döndüğü
o sonsuz imbikte toplanıyordu.

Enis Batur
(Tuğralar)

MERMER ADASI GÜNLERİ

VII

Yazın kar serinliğini saklayan mavisi var Bahadır'ın kazağında. Bana yakışan birşey var bu mavide; giyiniyorum sarışın bir erkeğin mavi tonlarını. Adnan Özer: kümral bir erkek, kaç yıldır taramadı saçlarını bir Rastaman gibi; yarı çirkin yarı güzel, yürümeye çıkıyor bir şiiri (şairler bazan şiiri yürür).
Mendirek ya da rıhtım ne farkeder? Denizden çıkan bir bıçağın ucu senin yüzün. Yeni bir 'sen' hayatımda. Bu sefer esmer, esmer, esmer... Her dilde binlerce yazsam bu sözcüğü, kanıtlanmış olmayacak şu denize uç veren duruşun. Yine de varsın 'sen'. Terazide üçüncü bir kefe; büyülü dengeler.
Bir şiiri yürüyorum. Ayrı görüntülerim var benim. (Doğaçlama bir görsellik, düşlerle çerçevelenir. Hiç çizmeden de bir ressam tablolar yaratır. Ancak içinin sergisini, satar, yabancılaşır). Hırsızlama mal gibi kanıtlayamam gördüklerimi: karadan vurur güneş, kumsalda yakamozlanır, denizde silinir. Bir minibüs çıkar sulardan, karada gömülür gölgelere. O akşam oldu bu kaç kere: içinde bir tek yolcu sen. Yapma bir lunapark kuğusu batıp çıkan. Sular mavinin son tonunda, minibüs de boyalı bu tona. Dört bir yandan güneş; güneşsiz olmayacak bir aşk: ilkel, tutkulu, kanlı bir tapınç. Aşkın, soylu aptallığın gelgiti; hızlanıyor terazi, dengeler silininceye. Aşkın zıtlığı: geçerli akıllılık, başka bir kavmin putu, hiç tapmayacağım sana! İşte bir şiir yürüdüm; kırıntılar bıraktım zavallı aklıma: Bahadır'ın mavi kazağı, yapma bir lunapark kuğusuna benzeyen minibüs, içinde "bakar bana esmerliğinin yücelerinden bir adakızı", Mermer Adası, Çınarlı Koyu, bin dokuz yüz seksen dört yazı: Benim işaretli aptallığım.

Adnan Özer
(Rüzgâr Durdurma Takvimi)

---

yor. Bir anneye duyulan sevgi ve yitirilişindeki acı, yaşam ve ölümle bir hesaplaşma çevresinde işlenirken kimi şiirlerde toplumsal sorunları da kapsayan bir nitelik kazanıyor.

Gene 1985 Akademi Kitabevi Şiir Başarı Ödülü kazanan Hüseyin Alemdar, Broy Yayınları'nca yayımlanan ilk kitabı *Toplanmış Sevgi Ölüleri*'nde ortak toplumcu duyarlıkları, yer yer çoğaltarak, yer yer özgün söyleyişler yakalayarak işliyor. Kemal Özer, kitabın arka kapağında ozanı şöyle tanıtıyor: "Hüseyin Alemdar'ın şiiri, ilk bakışta hemen göze çarpan birkaç özelliği bağrında taşıyor. İmgelerle yazma çabası diyebiliriz bunlardan birine. Bir başkası, yazdığıyla yaşadığı arasındaki yakın ilişki. Üçüncü olarak da, alttan alta kendini duyuran bir ses, bir ritm esintisi. Özetle söylersek, yaşadığını imgelerle düşünebiliyor, imgelerini bir sesin, bir ritmin oluğundan akıtabiliyor. →

ASAF HÂLET ÇELEBİ

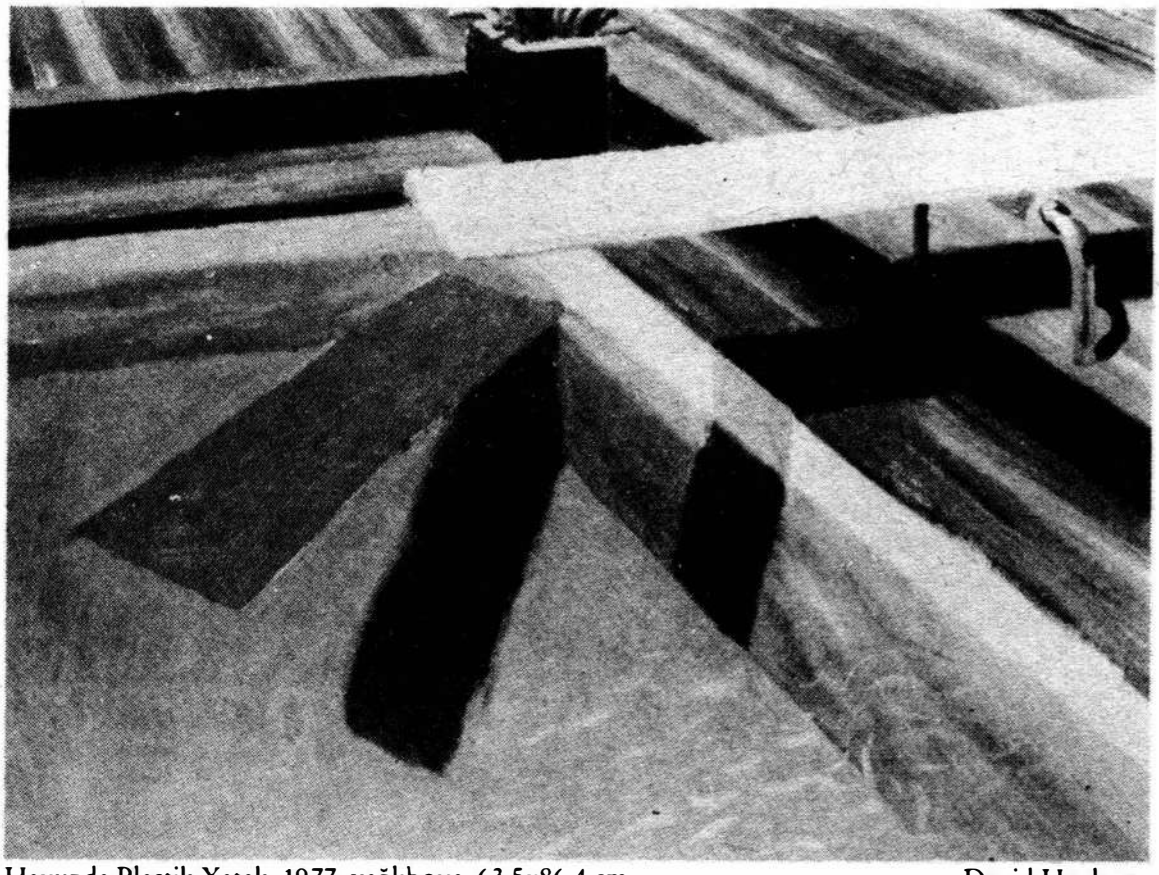
OM MANİ PADME HUM

ADAM YAYINLARI

VÜS'AT O. BENER

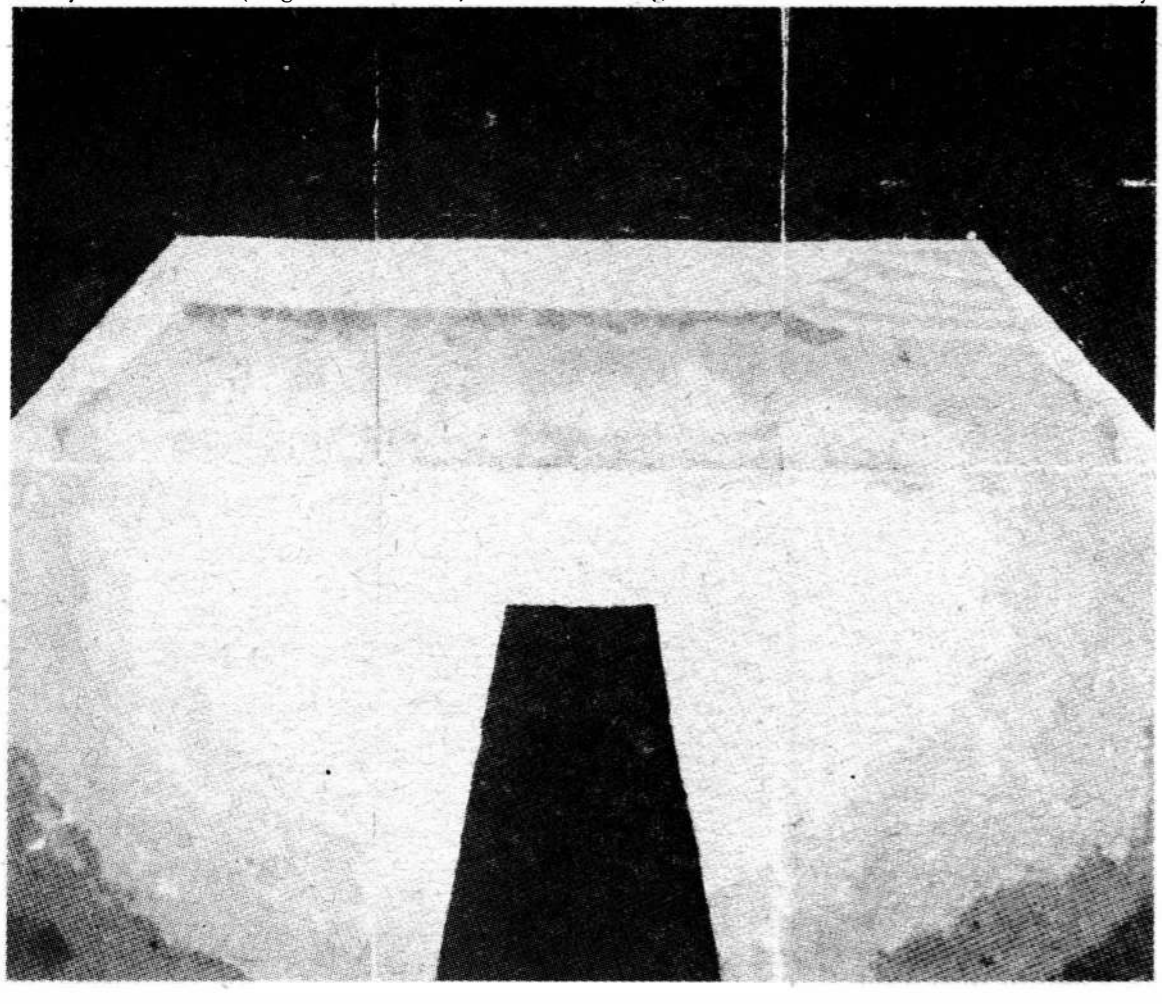
BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ

ADAM YAYINLARI



Havuzda Plastik Yatak, 1977, yağlıboya, 63.5x86.4 cm David Hockney

Geceyarısı Havuzu (Kâğıt Havuzlar 10), 1978, renkli kâğıt hamuru, 183x218 cm David Hockney



utanarak

yeryüzünde yapılan tüm işkenceleri nedensiz ölüleri katırtırnaklarını uzalıp kısalan bir bedenin içine girip çıktıkça köpüren ve sonra o ölülerin ağzına sokulan bağırsakları düşündükçe utanarak kapatıyor günün geri çekildiği yerde gördüğü çocuğun gözlerini.

Turgay Özen
(Karaltı)

Açık yürekli, konuşkan, yaşamı her yönüyle kucaklamaya hazır bir ozan Hüseyin Alemdar."

Beyaz Şiir Kitapları'nın ilkini oluşturan Turgay Özen'in *Karaltı*'sı ozanın büyük bölümü düzyazı şiirlerden oluşan ürünlerini içeriyor. Kapak içindeki yazısında A.S. şöyle diyor: "Doğuşunda ölüm, korkusunda arzu, kesinliğinde kuşku... çığlığında kurgu. Çoğulun dili konuşuyor Turgay Özen'in sözcükleriyle.Çözülmez bilmece dağılıyor, ilerliyor, arıyor... Parçalarında varız — ya da yokuz: yazı, yazı. Ozan yalnız, bize nice buluşmalar muştularken. Sağlığına mı içmeli, yoksa teslim mi olmalı?"

Çizgi Yayıncılık genellikle yeni isimlere yönelik bir yayın etkinliği gösterdi. Geçtiğimiz yayın mevsiminde bu yayınevi, Mehmet Müfit'in ikinci kitabı *Tekkede Bahar*'ı, Oktay Taftalı'nın ilk kitabı *Pembe Aralık*'ı ve Metin Celâl'in ilk kitabı *Adım Ölüm*'ü yayımladı.

Daha önce üç şiir kitabı basılan Özgen Seçkin, bu mevsim Öğretmen Yayınları'nda *Sevmekten Başka*, Ayko' da da *Bugünü Yaşayan Kalır* adlı iki yeni şiir kitabı daha yayımladı. *Sevmekten Başka*'yı oluşturan şiirler ozanın "yarım sone" olarak adlandırdığı 4+3= 7 dizelik şiirlerle çeşitli ozanların şiirleri örnek alınarak yapılan "taştir" lerden oluşuyor.

Yusuf Algazi, Üç Çiçek Yayınevi'nce yayımlanan iki kitabından *Birkaç Sonsuzluk Anı*'nda yer yer, *Bahra Lambaya*'da ise tümüyle "lettrist" anlayışta yazılmış şiirlerle okur karşısına çıktı.□

CELAŻLANU

Con cilon
Con kohi olahonon
Kon dori ben dahari
Kon yehıli zalayhon

Kis zalay ı birha ha
Kim kut yali il haya
Celaylanu karbati
Bindih yalgu balha li

Biciri ti biciri
Cili yangu in hanli

Kin ku li hon
Hon ya hu
Banda ha la
Kirbatu

Kuru lu bayla
Ben yalahi
Hazar kuntayla
Zalaytahi

Con ci lon
Con ci lon
Con kohi koh olahonon

Yusuf Algazi
(Birkaç Sonsuzluk Anı)

GEORGES MICHEL

SARTRE YILLARIM

ADAM YAYINLARI

Hüseyin Alemdar

ACININ KIZIYLA KONUŞMALAR

— Acılar Ülkesinin neresinde doğdun?
— Ortasında ozan ortasında
— Fatoş gerçek adın mı?
— Göbek adım hem de
sakın Fato deme
— Nereye kadar okudun?
— Okumak mı?
Hayat okulunda okuyorum
fena mı
bu okul
belki ömür boyu sürecek
— Baban annen sağ mı?
kaç kardeşsiniz?
— Babam sağ, ama benim için ölü
annemin hayatı meçhul
beş yıldır kardeşimi göremiyorum
yüreğim buzdan ölü
— Kaç yıldır acı uyur yatağında?
— 13 yaşından beri...
— Zorba karanlığa nasıl düştün?
— Mersin'de düştüm
beni düşüreni seviyordum
esrarlı sigara içmiştim
ayıldığımda randevu evindeydim
— Acıya küpeli misin?
— Bu ayın ortasında küpeli olacağım
kanunen damgalı
— Evin barkın var mı
kansız başını sokacak?
— Evim, hiçbir şeyim yok
otelde kalıyorum
güneşimi karalayan
pezevenklerim var

— ...
— N'olursun başka da soru sorma
hep simsiyah cevaplar akar
dudaklarımdan ağzıma...

(Toplanmış Sevgi Ölüleri)

DERGİMİZE GÖNDERİLEN KİTAPLAR

Şiir

CANFEDA
Can Yücel, *De, 104 s.*

GÜNDEN GÜNE
Arif Damar, *Cem, 120 s.*

ÖĞLE RAKILARI
Mehmed Kemal, *Broy, 64 s.*

GÜNLER TUZ RENGİ
Başaran, *Cem, 96 s.*

TOPLANMIŞ SEVGİ ÖLÜLERİ
Hüseyin Alemdar, *Broy, 64 s.*

SAHİCİ MUCİZELER
Max Jacob, Hazırlayan: Ülkü Tamer
Broy, 128 s.

LÂL OLSUN ÖLSÜN
Metin Güven, *Süreç, 64 s.*

BİR HESAPLAŞMANIN ŞİİRİ
İlhan Özdemirci, *Odak, 96 s.*

MOTOR TÜRKÜLERİ
Vaptsarov, Çeviren: İlhan Özdemirci
Odak, 104 s.

KARA ŞİİR "Zenci Şiirinden Örnekler"
Çeviren: İlhan Özdemirci, *Odak, 64 s.*

AVUSTRALYA SOKAK ŞAİRLERİ
Derleyen ve Çeviren: İlhan Özdemirci
Odak, 64 s.

YAĞMUR KAPILARI
Asım Öztürk, *Kerem, 80 s.*

KIRMIZI BİR GÜL
Necat Necdet Demircan, *148 s.*

SÖZCÜKLER DENİZİ
Saint-John Perse, Çeviren: Mazhar Candan
Çizgi, 64 s.

AYIŞIĞI YANA YANA
Nihat Behram, *Küsat, 112 s.*

Deneme, eleştiri, inceleme

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ
Fethi Naci, *Özgür, 272 s.*

ŞİİRİN YALNIZLIĞI
Mehmet H.Doğan, *Broy, 368 s.*

GERÇEKÇİLİK ESTETİĞİ
Aziz Çalışlar, *De, 308 s.*

YENİ ANLATI İZLEĞİNDE
Mazhar Candan, *Çizgi, 96 s.*

GECEDEN KALAN
Mazhar Candan, *Çizgi, 80 s.*

GENEL GÖSTERGEBİLİM SORUNLARI
Mehmet Rifat, *Sözce, 96 s.*

GÖSTERGEBİLİM İLKELERİ
Roland Barthes, Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat, *Sözce, 96 s.*

Roman, öykü, röportaj

YUKARIŞEHİR
Şemsettin Ünlü, *Remzi, 303 s.*

KAPALI SEVDA
Cengiz Öndersever, *Çizgi, 96 s.*

GERİYE DÖNENLER
Gülten Dayıoğlu, *Altın Kitaplar, 240 s.*

KAZANCI YOKUŞU
Ferhan Şensoy, *Ortaoyuncular, 120 s.*

ALEVİN VE ACININ İÇİNDEN
Işıl Özgentürk, *Say, 191 s.*

BİR SES
Zeynep Oral, *Milliyet, 412 s.*

Sinema

SİNEMA DERSLERİ
Eisenstein, *Hil, 232 s.*

Oyun

HİKAYE-İ MAHMUD BEDREDDİN
Mehmet Akan, *Haçan, 56 s.*

Müzik

TÜRK MUSİKİSİ
Rauf Yekta Bey, Çeviren: Orhan Nasuhioğlu
Pan, 141 s.

Çeşitli

YÖK ÇIKMAZI
Güney Dinç, *Bilim ve Sanat, 120 s.*

TÜRKÇE DİL VE OKUMA KİTABI 10
İncilâ Özhan - Adnan Binyazar
Ararat Verlag GmbH Berlin, 288 s.

BELGELERLE YUNUS EMRE
Cahit Öztelli
Kahraman Turizm ve Tanıtma Derneği, 96 s.

Celia Eteği İşli Siyah Giysisiyle, 1973, boyalı kalem, 65x50 cm

David Hockney

"İndirimli, Armağanlı Kitap" olanağından yararlanın, kitaplığınıza yeni kitaplar katın!

Adam Yayınları'ndan seçeceğiniz en az altı kitabı
% 25 indirimle alın, bir de armağan kitap kazanın!

Temmuz '86/Çeviri Şiir

Kitabın Adı/Yazarı/Çevirmeni	Kapak Fiyatı TL	İndirimli Fiyatı TL
☐ Kavafisten Kırk Şiir / *Cevat Çapan*	550	410
☐ Çağdaş Latin Amerika Şiiri Antolojisi / *Ülkü Tamer*	1600	1200
☐ Elsa'ya Şiirler / *Aragon/Sait Maden*	950	710
☐ Paris Sıkıntısı / *Charles Baudelaire / Tahsin Yücel*	750	560
☐ Çağdaş Yunan Şiiri Antolojisi / *Cevat Çapan*	950	710
☐ Seçilmiş Şiirler / *R.M. Rilke / A. Turan Oflazoğlu*	950	710
☐ Her Boydan / *Can Yücel*	1150	865
☐ Şarkılar Kitabı / *H. Heine / Behçet Necatigil*	1800	1350
☐ Çılgın Nar Ağacı / *O. Elitis / Cevat Çapan*	700	525
☐ Bademlerden Say Beni / *Paul Celan / Gertrude Durusoy*	550	410
☐ Seçilmiş Şiirler / *René Char / Tahsin Saraç*	750	560
☐ Hançer / *M.Y. Lermontov / Ataol Behramoğlu*	600	450
☐ Çağdaş Bulgar Şiiri Antolojisi / *Özdemir İnce-Ataol Behramoğlu*	1100	825
☐ Seçilmiş Şiirler / *Anna Ahmatova / Azer Yaran*	600	450
☐ Yalnızlık Bir Yağmura Benzer / *Behçet Necatigil*	1150	865
☐ Şiir Tapınağı / *Sait Maden*	1450	1090
☐ Yedi Aşkı / *İ.Zeki Eyuboğlu*	500	375
☐ Akkor Bilmeceler / *Nelly Sachs / Necmi Zekâ*	550	410
☐ Uzak Komşu / *Octavio Paz*	700	525
☐ Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi / *Cevat Çapan*	1050	790
☐ Dünya Gülü / *Guillaume Apollinaire / A. Necdet-G.Durusoy*	1300	975

Armağan Kitaplar (birini seçiniz)

☐ Tutuklunun Günlüğü / *Attilâ İlhan* (şiir)
☐ Kara Vagon / *Bekir Yıldız* (öykü)
☐ Kösem Sultan / *A. Turan Oflazoğlu* (oyun)
☐ Çağını Görebilmek / *Memet Fuat* (deneme)
☐ Sanat ve Edebiyat Üzerine / *A. Lunaçarski* (inceleme)
☐ Ölen Adam / *D.H. Lawrence* (roman)

- Dergimizin Ağustos sayısında İnceleme-Deneme-Anı kitapları listesi sunulacak; izleyen sayılarda da edebiyatın öteki türlerine yer verilecektir.

Adınız:

Soyadınız:

Adresiniz:

- Adınızı, soyadınızı, adresinizi yazınız,
- Seçtiğiniz en az altı kitabı ve bir armağan kitabı işaretleyiniz,
- Seçtiğiniz kitapların indirimli toplam tutarını Anadolu Yayıncılık, T.C. Ziraat Bankası Nişantaşı Şubesi, 135 No'lu hesaba yatırınız ya da havale ediniz,
- Listeyle birlikte makbuzu ya da fotokopisini Adam Yayınları, Büyükdere Cad., Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak-İstanbul adresine postalayınız.
- Tüm posta giderleri Adam Sanat Dergisi'nce karşılanacaktır.

Derginizi kesmek istemiyorsanız fotokopi gönderebilirsiniz.

SANAT ADAM

bizim belde

TOPLUM **DÜŞÜN** SANAT

İlk 24 sayımız 4 cilt halinde satışa sunuldu.

Ciltler, **Düşün Dergisi** Nuruosmaniye Cad. Atay Ap. No. 5 Kat 3, Cağaloglu-İstanbul adresinden ödemeli olarak, ya da De Basım Yayım Ltd. Şti. Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi, hesap no. 2558.5'e bedeli gönderilerek temin edilebilir. Beşinci cildin sonunda ek olarak konu dizini verilecektir.

Bedeli: Yurt içi 10.000 TL., yurt dışı 15.000 TL.